Textos sobre Gonzalo TORRENTE BALLESTER

Czeslaw MILOSZ: La lección de biología

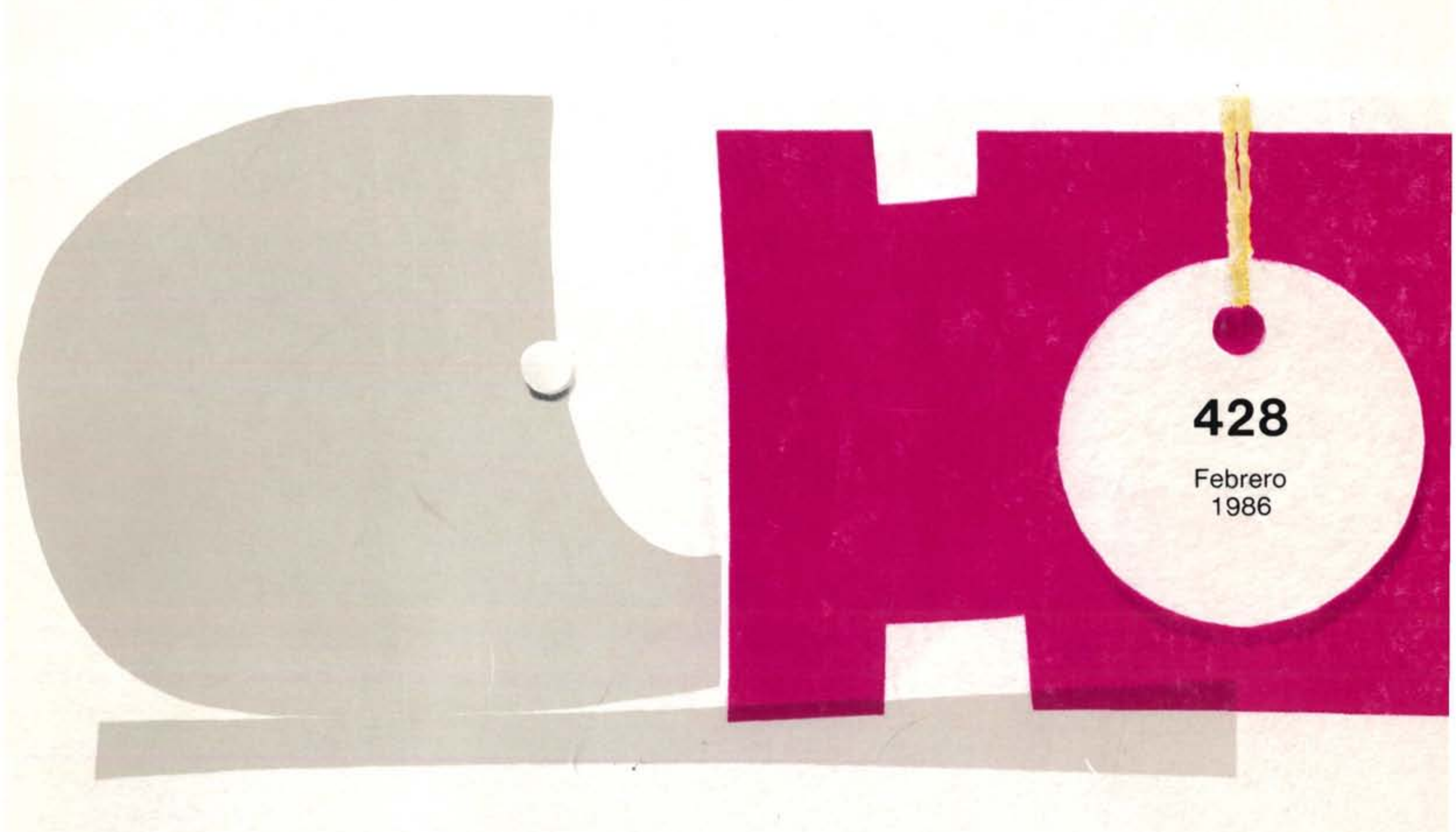
José ALCINA FRANCH: Sobre los indios del Ecuador

Poemas de José BENTO y Darie NOVACEANU

René QUERILLAC: Quevedo y los médicos

Jorge RODRIGUEZ PADRON: La narrativa de GUELBENZU

Jorge USCATESCU: Metafísica y cibernética



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

428
Febrero
1986

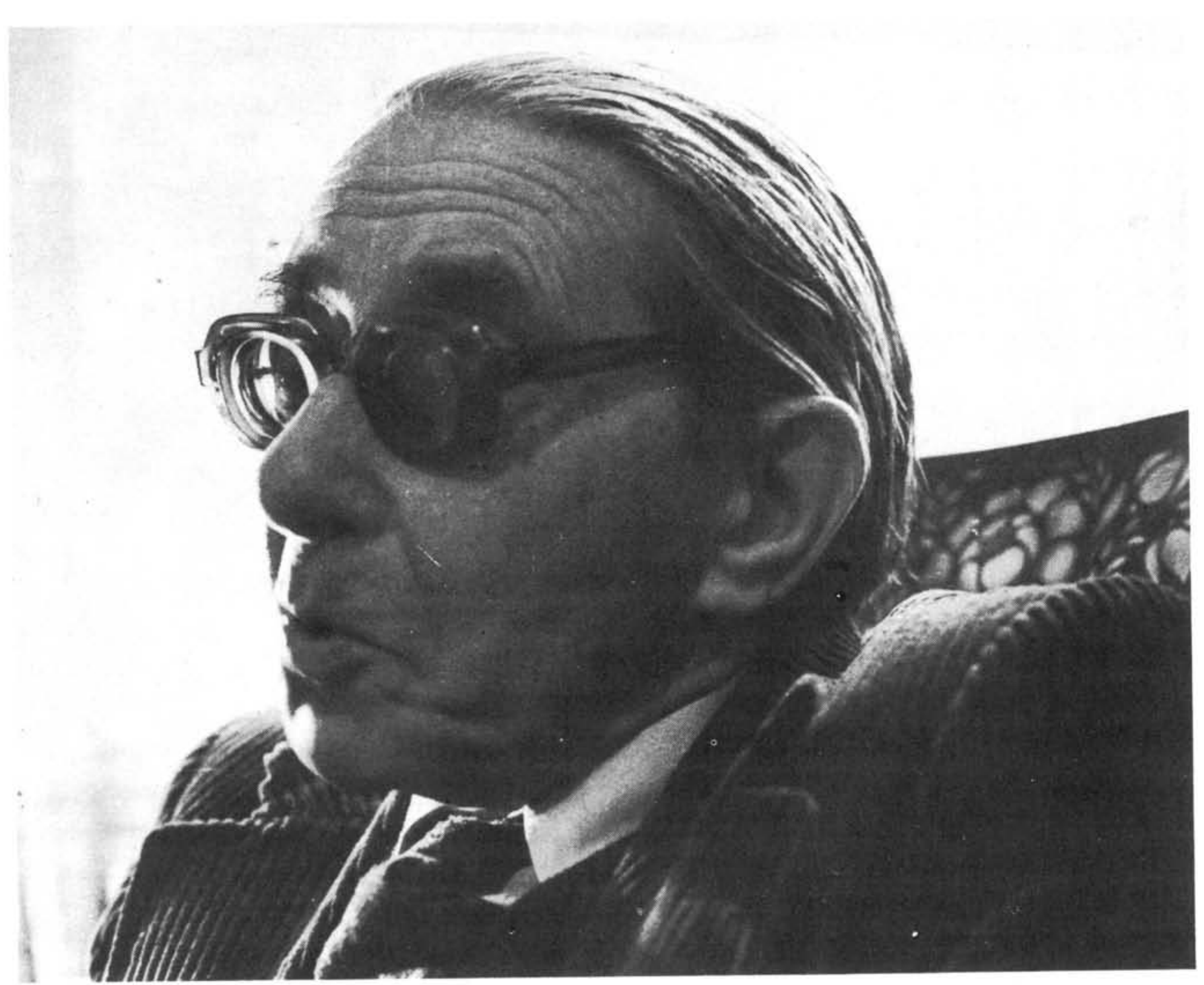
PRESIDENTE: José Antonio Maravall. DIRECTOR: Félix Grande. JEFE DE REDACCIÓN: Blas Matamoro. SECRETARIA DE REDACCIÓN: María Antonia Jiménez. ADMINISTRADOR: Alvaro Prudencio. REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN: Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avenida de los Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid. Teléfono 244 06 00, extensiones 267 y 369. DEPÓSITO LEGAL: M. 2.875/1958. ISSN: 0011-250-X. IMPRIME: Hijos de E. Minuesa, S. L. Ronda de Toledo, 24. 28005 Madrid.

INVENCIONES Y ENSAYOS

NOTAS

LECTURAS

Invenciones y ensayos



Gonzalo Torrente Ballester.

Conversación con Torrente Ballester

Torrente Ballester: Voy a empezar refiriéndome al idioma de José Bastida. Este idioma tiene muchos precedentes literarios, pero su origen concreto, en mi caso, es el siguiente: en una ciudad gallega, que se llama Orense, famosa por la abundancia de poetas, de locos y de genios, a fines del siglo pasado existía un señor llamado don Juan de la Coba Gómez, personaje muy importante, que vivía de tallar santos de madera y se dedicaba a la filosofía, a la poesía y a la invención. Es autor de algunos instrumentos realmente geniales, pero subestimados. Por ejemplo, inventó un paraguas para que no lloviese en todo el mundo; consistía pura y simplemente en colocarlo en el Polo Norte; entonces, el agua resbalaba y no llovía. También inventó un aparato para viajar sin moverse del sitio, que consistía en levantarse en el aire y esperar a que la Tierra diese la vuelta, ¿no?, para que cuando, por ejemplo, la China pasaba por debajo, pues se bajaba uno, y ya estaba. Bueno, pues este caballero inventó un idioma llamado el trampitan. Y este idioma le sirvió para escribir muchas poesías, algún drama y, desde luego, una gramática. Esto fue lo que me sirvió a mí de inspiración para el idioma de Bastida. Las obras completas de este señor están publicadas, escribió veintitantos dramas, tremendos, y yo creo que se encuentran en el Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento, en Santiago. Ahí tiene las obras de este hombre, que son divertidísimas.

La lengua de Bastida, aunque él dice que tiene una gramática, en sí es una lengua caprichosa e inventada en cada momento, aunque de acuerdo con una ley. Todos los poemas de Bastida están escritos de acuerdo con la teoría de Jakobson, el famoso lingüista estructuralista. Como ironía y a costa de su teoría del poema, yo hice los poemas de Bastida. Algunos de los cuales están hechos sobre una plantilla, una base esquemática. Por ejemplo, hay uno que repite los acentos y las vocales de un soneto de Quevedo famoso: Cerrar podrá mis ojos la postrera sombra que me llevare el blanco día... *El primer poema que hace Bastida, que lo va haciendo, como usted recordará, progresivamente, está hecho sobre ese soneto de Quevedo. Pero hay otro soneto, alejandrino, un soneto de catorce sílabas que está hecho sobre la plantilla de un soneto de Rubén Darío que se llama* Margarita *o* A Margarita *y dice:* ¿Recuerdas que querías ser una Margarita Gautier?/Fijo en mi mente, tu extraño rostro está/cuando cenamos juntos en la primera cita/en una noche alegre que nunca volverá. *Pues sobre este soneto está hecho otro de los sonetos de Bastida.*

A. P. G.: ¿Se podría considerar que en *La saga/fuga de J. B.* hay crítica anti-franquista, o anti-España, por lo de los godos frente a los galios o nativos de Castroforte?

T. B.: Bueno, esto es una historia larga, que hay que explicar en varias partes. En primer lugar, está la situación cultural gallega, y esto es un asunto muy largo, pero que sintetizaré para que entendamos la totalidad del asunto. Galicia era un pueblo más o menos celta, como todos los pueblos celtas, que son más o menos celtas; pero fue profundamente romanizado, de manera que de la lengua céltica no quedó nada, más que topónimos —todos los topónimos en bre, *por ejemplo (también los hay en Bretaña): Brigantium y Barallobre, y Canzobre... Todos estos topónimos, y otros muchos, son topónimos de origen céltico, y es lo único que queda; esto, y los dólmenes, y los otros monumentos prehistóricos. Galicia carece*

de mitología atlántica. Quiero decir que así como en los países británicos, en Bretaña, en Portugal, hay un mito redentor, que viene del Atlántico, el rey don Sebastián, el rey Artús, en Galicia no lo hay, porque todos estos mitos fueron sustituidos por el mito de Santiago, que es un mito europeo, es un mito hecho por los monjes benedictinos. Entonces, la cultura céltica gallega queda desplazada por la cultura europea, preferentemente francesa.

La lengua gallega tiene mucha influencia francesa, y, en fin, Galicia es en este aspecto bastante francesa, e incluso hay un escritor del siglo XV que le llama a Galicia «nuestra pequeña Francia». Por otra parte, Galicia está separada del resto de España por unos montes muy altos, de manera que Galicia vivió siempre marginalmente. Hay un intento de hispanizar el mito de Santiago, con la leyenda de la batalla de Clavijo, donde se dice que apareció Santiago, en un caballo blanco, matando moros. Esto es muy posterior, y no es gallego.

Bueno, la cosa es que Galicia tiene una configuración cultural distinta del resto de España, y Europa, sin influencia mudéjar, ni mozárabe, de ninguna clase. Pero no olvidemos que carece de mitos atlánticos. Entonces, yo le invento el mito atlántico, el mito de J. B., que es atlántico y redentor. Es decir, que cumple la función que en Portugal cumple el mito del rey don Sebastián, y que en las tierras célticas cumple el mito del rey Artús. Es decir, alguien que vendrá de la mar a redimir. Pero claro, yo en vez de hacerlo en toda Galicia lo centro en una determinada ciudad, por razones literarias. Entonces, esta ciudad es anti-española y europeísta.

Entonces, lo que en la novela hay de ironías o sarcasmos a cuenta de Franco, a cuenta de la guerra civil, todo esto es puramente accidental, es decir, que no es un propósito primario de la novela hacer una crítica social, ni hacer una crítica política. Se trata, pura y simplemente de aprovechar prácticamente una situación histórica, mitificándola. Pero yo uso el procedimiento, que en La saga/fuga... *aparece constantemente, de que ciertos elementos tengan una función narrativa, dentro de la narración general, y una segunda función significativa, que es de carácter irónico o de carácter satírico. Por ejemplo, las interpretaciones psicológicas, si usted las recuerda, del Vate Barrantes, y de don Torcuato, todo aquello de los cuadros que encajan, y tal, tiene una función dentro de la narración, pero al mismo tiempo es una ironía a costa de las teorías psicológicas norteamericanas.*

Es decir, que hay dos planos: un primer plano, fundamental, es el plano narrativo, dentro de la economía de la novela, y un segundo plano, que tiene una intención irónica, o satírica, o sarcástica, en fin, según de qué se trate. Otro ejemplo de esto es cuando se habla de Abelardo y Eloísa. Abelardo y Eloísa, evidentemente, cumplen una función narrativa, dentro de la historia del obispo. Pero, al mismo tiempo, se traspone la figura de Abelardo y la de Sartre, porque yo convierto a Abelardo y Eloísa en Sartre y Simone de Beauvoir, o al revés, convierto a Sastre en Simone de Beauvoir en Abelardo y Eloísa. Porque, efectivamente, es muy tentadora la coincidencia, el paralelismo entre las dos parejas. De manera que éste es un procedimiento que yo repito, pero nunca lo satírico o lo irónico es lo principal, sino que es lo subordinado; lo principal es la función narrativa del material que sea.

Claro es que hay algunas ocasiones, que tienen tanto valor novelesco que no se puede, naturalmente, desdeñar; por ejemplo, el loro de don Perfecto. Es decir, que el loro de don Perfecto diga el discurso en defensa del rey Artús, cuando oye la Marcha Turca, y que esto se oiga, cuando están desfilando las tropas de Franco, esto es una cosa que no se puede desdeñar. Es una serie de coincidencias divertidas que hay que aprovechar.

Es decir, yo utilizo constantemente procedimientos cervantinos: la finalidad de La saga/fuga *es una finalidad puramente poética; pero en segundo término, en segundo plano, está constantemente utilizando*

elementos irónicos, o satíricos, a costa de realidades concretas, bien de tipo intelectual, bien de tipo político, bien de tipo religioso, lo que sea.

A. P G.: Volviendo al mito de *La saga/fuga*, quisiera que me hablara de los J. B.

T. B.: Los principales son cuatro. Después, hay tres actuales: Bastida, Barallobre y Bendana. Y luego hay la proyección de las combinaciones infinitas de J. B. Yo tengo cierta educación matemática, y ello se ve en la utilización de las matemáticas, de la teoría de las combinaciones, y de la teoría física de la multiplicidad de espacios de n-dimensiones. Es decir, que en cada espacio, que tiene una dimensión más, las posibilidades de multiplicación de los J. B. son incalculables, claro.

A. P. G.: ¿Se ha inspirado usted, para el plano de las combinaciones ternarias y cuaternarias del capítulo III, en la teoría de los números complejos, de sir William Rowen Hamilton?

T. B.: Yo no pensé en William Rowen Hamilton, pero utilizo la teoría de las combinaciones. Va por ese camino.

A. P. G.: Me gustaría hablar del método narrativo en *La Isla de los Jacintos Cortados*, en que usted utiliza varias técnicas: la del diario, la epistolar, la novela sentimental y, al mismo tiempo, la novela histórica.

T. B.: Para Los Jacintos Cortados *yo le recomendaría que establezca usted un cotejo meramente técnico entre* Don Juan *y* La Isla... *Porque son una narración presente y otra pasada; son dos narraciones que se influyen: es decir, que la narración pasada influye en la presente, y la presente en la pasada. Ahora bien, los procedimientos de construcción son distintos.* Don Juan *tiene una forma arquitectónica, es decir: hay un planteamiento de situación; una narración básica que es la narración de Leporello; el desarrollo de la historia de don Juan; otra narración fundamental, que es el* Poema de Adán y Eva; *y, luego, el final. Es decir, que es como dos columnas, porque, claro, el* Poema de Adán y Eva *responde a la narración de Leporello; es decir, en la narración de Leporello se plantea el problema de la libertad, y en el* Poema de Adán y Eva *se responde al tema de la libertad. Entonces, son las dos columnas que sostienen todo el edificio significativo, y, al mismo tiempo, la arquitectura de la novela.*

En cambio, La Isla de los Jacintos Cortados *está contruida de una manera orgánica, en el sentido de que la inserción de la historia antigua se hace de una manera fragmentaria y ocasional. Es decir, no se cuenta la historia completa, como en* Don Juan, *sino que se cuenta fragmentariamente; no se cuenta en orden cronológico, sino que se retrasa, etc. Y, además, es evidente que se trata de una invención del narrador, y, además, que el narrador utiliza un procedimiento cervantino: el cuadrado de la chimenea con las llamas, es el escenario de Maese Pedro, el retablo de Maese Pedro, y el niño que cuenta la historia es el narrador que está contando la historia. Conviene, pues, el estudio de estas dos novelas desde el punto de vista de su estructura, de su composición. No así de su contenido, porque* Don Juan *constituye una excepción dentro de mi sistema temático. En cambio,* La isla de los Jacintos Cortados *está incluida dentro de dicho sistema temático.* Don Juan *no trata más que del amor. En el fondo, es el problema del amor, con todas sus dimensiones, teológicas y humanas.*

Pero en el resto de mi obra... en La Isla de los Jacintos Cortados *ya aparecen el tema del poder, el tema de la realidad histórica. Hay un segundo cotejo que tiene usted que hacer, que se lo voy a explicar. Uno de los temas que se reiteran en mi obra es el tema del poder. Quizá el tema del tirano. Ahora, no está visto ni sociológicamente, ni psicológicamente. Es decir, no se trata de la psicología del tirano, ni de la sociología del tirano, del dictador, en fin. Se trata de la ontología del tirano.*

La visión del tirano aparece en dos novelas distintas que se complementan la una a la otra. Primero, en Fragmentos de Apocalipsis. *En* Fragmentos... *hay una especie de cuna narrativa, que no tie-*

ne nada que ver con el resto, que es la historia del Supremo. Lenutchka se encuentra con una chica checoslovaca que está con un profesor, y éste es un dictador que se ha sustituido por su doble. Este episodio del doble expresa una nota del carácter de los dictadores, que gustan verse desde fuera. Es decir, el emperador romano multiplica las estatuas; Hitler se contempla en las películas. Los reyes antiguos multiplican sus retratos. Es decir, el hombre poderoso necesita verse desde fuera, contemplarse. En el fondo lo que necesita es ad-mirarse. En esa misma novela, el narrador se escurre por un túnel y va a dar a un sitio que puede ser una República del Caribe, donde el mismo dictador anterior se ha metamorfoseado y es cuando utiliza al doctor Moriarty. Entonces, hay una metamorfosis del dictador. El tiene los mejores hospitales y cada vez que se le muere un niño o se le muere una persona adulta se lleva un gran disgusto, pero no por caridad o por amor, sino porque la muerte es él; es decir, cada vez que se le muere una persona es una muerte de Dios lo que sea le arrebata; porque otra característica del dictador, del tirano, es que se constituye en destino de sus súbditos: «Yo soy el destino de mis súbditos.»

En La Isla..., *con una excepción —vamos a dejarlo aparte: el problema de Napoleón—, tenemos a Ascanio y al general Della Porta, que son otras dos versiones ontológicas, no psicológicas, de la tiranía. Primero, el dictador es figura y nombre. El general Della Porta es un muñeco que tiene un nombre y que cumple una función, digamos, casi solar, es decir, que el pueblo se reúne en la plaza a recibir su sombra benéfica. En cuanto a Ascanio, es o representa la necesidad del uniforme. El mariscal Tito, que era un dictador comunista, usaba unos preciosos uniformes. Es decir, la historia de Ascanio, que acaba vestido de almirante, está inspirada en la historia del general Franco, que era militar, que yo conozco muy bien porque el general Franco y yo somos del mismo pueblo, que es un pueblo de marinos de guerra, donde el uniforme tiene prestigio social. Entonces, Franco, que no era marino, pero que quiso serlo y no pudo, cuando triunfó lo primero que hizo fue proclamarse Capitán General de la Armada, de la* Home Fleet, *y vestirse de almirante.*

A. P. G.: ¿A qué se refiere la cita de Caballero Bonald, «el furtivo desagüe de la historia», que aparece en el prólogo de *La Isla...*?

T. B.: El elemento a que se refiere el verso de Caballero Bonald es el problema de la realidad de la historia, Es decir, en la parte mítica de Los Jacintos Cortados *hay dos temas principales: el tema del dictador, que lo acabamos de ver, y el tema de la realidad de la historia. Da igual que Napoleón haya existido o que sea una invención de esos señores, una noche de juerga.*

A. P. G.: Cagliostro dice en determinado momento, en *La Isla...*, que la realidad no existe, «...era la risa que niega la realidad de todo». ¿Esto es una postura idealista, solipsista?

T. B.: Es una postura humorística. Usted tiene que partir del hecho de que yo juego con multitud de materiales intelectuales, en los cuales no creo, comprende usted, en ninguno de ellos. Conviene que usted sepa que yo no procedo de la filología, sino que procedo de la historia. Aunque yo fui profesor de literatura, mi formación, mi carrera universitaria, fue la de Historia. Por eso en todas mis obras hay siempre una base histórica. Es decir, el fundamento de mis narraciones, o de mis concepciones del mundo, de mis ironías, pues, son cosas de tipo histórico; por ejemplo, el mito histórico, el tirano.

A. P. G.: ¿Usted diría que *La saga/fuga...* es una novela metafísica?

T. B.: Bueno, puede ser irónicamente metafísica. Mire usted, ayer he terminado una novela, ayer, que se llama Quizá nos lleve el viento al infinito *que es una novela de espionaje, entre paródica y metafísica.*

A. P. G.: ¿Podría especificar algunos puntos más acerca de la estructura de *La Isla...* que decía usted estaba construida de una manera orgánica?

T. B.: Sí, por cuanto los fragmentos de la segunda narración, sobrevienen como consecuencia de una

situación real, de lo que se da como histórico, de lo que se da como real, comò la vida de dos personas: el narrador y Ariadna. Hay mucha gente que piensa que la base es el mito de Ariadna, y hablan del laberinto y de Teseo. Es mentira. Ariadna se llama Ariadna porque se me ocurrió, porque es un nombre bonito. Es decir, exactamente la culpa de que se llame Ariadna la tiene el Lamento de Ariadna, *de Monteverdi. En otras ocasiones, sí, he buscado una base mítica, una narración mítica como base de una narración mía, pero justamente ahí no tiene nada que ver con el mito de Ariadna, porque está inspirada en una historia real. Es decir, Ariadna es, efectivamente, una chica griega, que estaba enamorada de un profesor, no inglés, sino judío-holandés, en el cual concurrían las circunstancias de Alain, bueno, algunas circunstancias. Este profesor es profesor de literatura francesa, especialista en Racine, y mucho menos intelectual que Alain, pues es incapaz de escribir un libro demostrando que Napoleón no existió, evidentemente. Pero, en fin, la historia es ésta. Esta muchacha se enamoró de este hombre, en cuya casa yo vivía, y entonces me hizo confidente de sus tribulaciones sentimentales. Yo no me enamoré de ella, eso digamos es un añadido novelesco, es decir, la historia no es la mía, pero tiene una base histórica, que es ésta.*

A. P. G.: ¿Que influencia ha recibido usted de la fenomenología?

T. B.: Bueno, cuando yo me eduqué era el momento, digamos de moda, de la fenomenología. De manera que yo no tengo una formación filosófica específica, sino histórica, pero he recibido una gran influencia de los fenomenólogos. Incluso como historiador apliqué muchas veces los métodos de la fenomenología. Y en mi literatura, se nota, en los procedimientos descriptivos, la influencia de la fenomenología.

A. P G.: ¿Ha influido Heidegger, y más concretamente su concepto de ser histórico, en su obra?

T. B.: Tenga usted en cuenta que Heidegger es el filósofo más influyente en el período fundamental de mi vida, no solamente como filósofo, sino también como crítico literario. Creo que tengo y he leído todas sus obras.

AMPARO PÉREZ GUTIÉRREZ
Flat 1, 243 Dickenson Road
MANCHESTER M 13 Oyw
Gran Bretaña



El actor Luis Prendes en el papel de Don Juan.
(Teatro María Guerrero. 1949. Decorados de Salvador Dalí).

En torno a *Don Juan*

De entre la progenie narrativa de Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan* es, según él mismo ha manifestado algunas veces, hijo predilecto. En 1963, y aún más adelante, esto era tan sólo conocido por los más allegados al autor, y todavía hoy pasa inadvertido, si bien el caso pudiera en algo recordar al de Cervantes, que prefería el *Persiles* a la novela por la que había de ser recordado. La crítica ha dado en la veleidad de hacernos creer que don Gonzalo es, casi únicamente, o sobre todo, el autor de *Los gozos y las sombras* y de *La saga/fuga de J. B.; Don Juan,* como otras novelas de talla, permanece en la sombra, y no sin alguna injusticia, pues aparte su valor intrínseco, entiendo que desde su lectura se aclaran algunas de las claves que permiten adentrarse en esta magnífica obra narrativa y conocer un mundo novelesco cuya riqueza y consistencia, a estas alturas, reclama un estudio de conjunto. No es cosa de dos días, y esto quizá excuse que todavía no se haya realizado; cuando menos, a su autor le ha llegado la hora del gran público, con todas las ventajas e inconvenientes que esto acarrea.

Desde el prólogo mismo de su novela Torrente sugiere una vía de acercamiento a la que él entonces calificaba de «historia», lo cual da cierta idea del recelo con que en su día dio a la imprenta este hijo de su pluma: el estudio del mito de don Juan desde una perspectiva hidráulica, esto es, mediante la ponderación y aclaración de los préstamos tomados a sus predecesores, de las deudas y originalidades que en el texto pueden hallarse [1]. Pues si es cierto que los libros proceden de los libros, que los que salen a la luz dialogan con los que la vieron tiempo atrás, esta es una dimensión sin la cual mal puede entenderse la narrativa de Torrente, y muy en especial su *Don Juan.*

«Pero quizá más que la interpretación del mito cautive al lector la libertad de imaginación y el ágil vuelo humorístico de la trama», como bien apunta Sobejano (en *Novela española de nuestro tiempo,* Prensa Española, 1975 [2]). Se abre así una segunda opción, no excluyente, para intentar un conocimiento detallado de la obra: el análisis del desarreglo y entrecru-

[1] Semejante empresa devendría voluminoso estudio cuyo cometido sería nada más y nada menos que trazar la historia de una subserie literaria de las más copiosas: la que nace con Tirso y a saber dónde muere; intertextualidad con numerosas ramificaciones y meandros, en la cual tienen arte y/o parte autores de talla reconocida junto a otros a los que la memoria no ha cuidado tanto, y en la cual encontramos hallazgos, reiteraciones, versiones, refundiciones, subversiones, etc., de un mito propio de la modernidad y, de creer a Torrente, del ser del español. Conviene notar que él mismo es buen conocedor de esta zona intertextual que enmarca su creación; véase, si no, su Teatro español contemporáneo (Guadarrama, 1957) y sus *Ensayos críticos* (Destino, 1982).

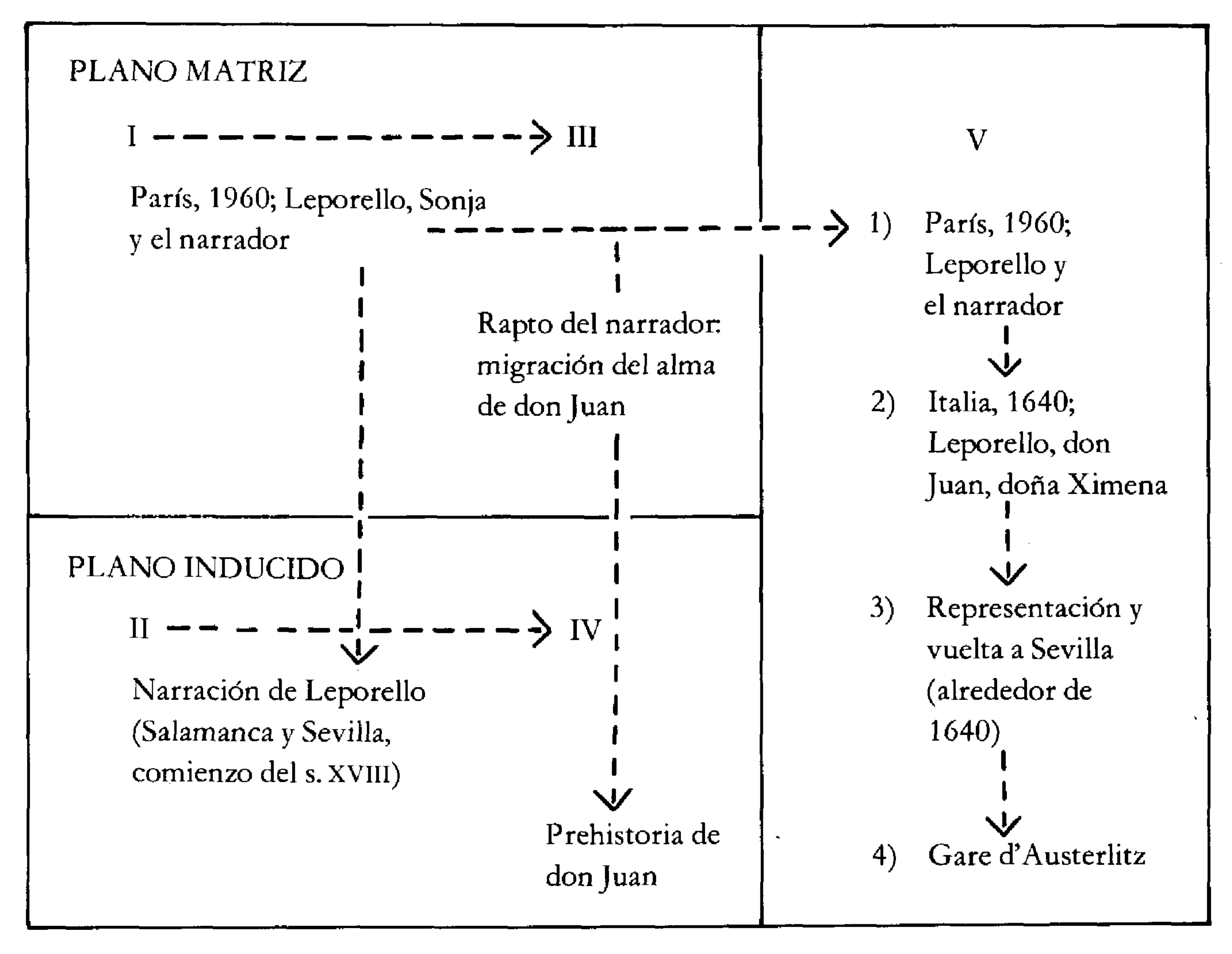
[2] Ese verse afectado por algo que a uno le excede y sobrepasa sin haberse propuesto encontrarlo, ¿no es, desde *Tiempo de silencio*, una nota común a todos los antihéroes de la novela española de los sesenta y setenta? Es notable que aquí se dé esta coincidencia, pues menos de un año separa ambas publicaciones. *Don Juan,* para su desgracia de cara a la crítica al uso, no recoge visiblemente el impacto revulsivo que supuso la novela de Martín-Santos.

ce de los planos narrativos. En ella es esencial la cualidad que apunta Sobejano con su personal acuidad: la capacidad de cautivar al lector y el modo en que tal acontece. Si se mostrase cómo funciona *Don Juan* en manos del lector habríase puesto de relieve el modo global de funcionar las novelas de Torrente, pues en esta novela se suministra el hilo de Ariadna indispensable para no perderse en las siguientes, las cuales, como es de ver, contienen indicaciones peculiares que el lector deberá atender y utilizar en su recorrido. Dicho de otro modo, en *Don Juan* se halla germinalmente, si no toda la producción de su autor, sí los modos en que ésta va a ser la que es; *Don Juan* es, de hecho, la puerta idónea para entrar en este universo mundo.

Según avanza la lectura, el *decálogo* de que habla Sobejano roza en algún momento la confusión, y, en cierto punto, hace poner en entredicho la unidad del texto: esta «historia», ¿no será, como otros, libro en el que el pensamiento, es decir, una serie de ideas más o menos nuevas y brillantes, articuladas sobre el mito en cuestión, prima sobre lo imaginativo y la narratividad? ¿No nos las estaremos viendo con una encarnación, forzada o no, de tal pensamiento? Esta lacra se ajusta bien, a priori, a un novelista motejado, de continuo, peyorativamente, como intelectual. Las historias que se cuentan, las líneas isotópicas que vertebran la novela, parecen demasiadas y un tanto inconexas. Aparentemente, la estructura externa es de todo punto heteróclita. ¿Se le ha ido de las manos al autor, tan cautivado con el mito como el lector con el texto? Y, ¿cómo es que éste no interrumpe su lectura si las discordancias parecen ser la dominante de un texto cuya originalidad, en principio, hace agua?

Sabemos, sin embargo, que la lectura válida es la que se abstrae de la temporalidad que la inviste y que opera sobre el texto en tanto que espacio contemplable de un solo vistazo. La progresión, en el tiempo, permite ver la articulación de las unidades, las partes del relato; éstas sólo dan con un sentido en la integración, en el simple hecho de considerarlas en su simultaneidad. Cierto que la integración narrativa no acaece de modo unívoco, arquitectónico: a menudo un mismo módulo mantiene nexos con dos o más correlatos, en uno o varios niveles. Quizá sea el acceso a este estadio lo que mantiene alerta la atención; puede ser, incluso, que el suspense lo deposite el lector en el texto. Es sabido que cada unidad es percibida en su aflorar y en su profundidad, y es así como el relato avanza: por el concurso de estas dos vías la estructura se ramifica, prolifera, se descubre y se recobra. Pues bien: así como el término de *La saga* no todo lector sabría dar un resumen que se ajustara a ella y la plasmara debidamente, una vez llegado el momento de la lectura vertical de *Don Juan* cualquiera sabría resumirla de manera convincente; entre otras cosas, el título aquí sí es una ayuda a la hora de determinar, mediante hipótesis interpretativas, cuál sea el «topic» o meollo de la cuestión. En el siguiente diagrama se trata de representar grosso modo la disposición estructural de la novela.

La trama o plano matriz —pues las dicotomías principal/secundario o central/lateral serían a todas luces inexactas, en tanto que la narración del pasado de don Juan, que ocupa más de cien páginas, a partir de los materiales tratados en Tirso, Zorrilla, etc., es la que, a la vez que completa el presente narrado en la trama matriz, permite descifrar la revisión del mito— da cuenta de la estancia en París de un sujeto, del cual lo poco que sabemos invita a suponerle ego escasamente alterado del autor, si bien en el prólogo se advierte: «desde el principio me propuse escribir esta historia sin que ninguno de sus personajes —ni siquiera ese *narrador* anónimo al que, sin embargo, he prestado algunas de mis circunstancias



personales— se constituyera en mi portavoz»; la advertencia es más bien ociosa, pues es sabido que autor y narrador, sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado, rara vez son identificables, y menos aún si, aquí como en el *Quijote*, el narrador forma parte de manera explícita, y no sin presentar problemas, de la misma narración. Durante cinco o seis días que nos serán contados por él mismo, sin que medie referencia al hecho de estar escribiendo o rememorando parte de su pasado, de tal manera que temporalidad y gramaticalidad no están imbricadas de manera legible, en sus encuentros con los demás personajes, se ve involucrado en una historia de cuya autenticidad duda continua, metódicamente: el desenlace de la última conquista de un don Juan ucrónico y avejentado (no en vano nació, según se dice, en Sevilla en 1599), que es una tal Sonja Nazaroff, sueca adinerada para con la cual el narrador siente un interés y afecto harto dudosos. Dicho desenlace nos llevará a recónditos rincones de las historia de la mano de Leporello, criado de don Juan, personaje si cabe más enigmático que su amo y factótum de la novela, del discurso y de su historia.

De esta trama, en la cual el doblete realidad-farsa es crucial, van desgajándose lo que, a primera vista, cabe calificar de excursos, bien que narrativos (los excursos propiamente tales, en que se tratan cuestiones abstractas de teología o psicología cognitiva, tienen lugar en el cuerpo de la matriz, y curiosamente, de sólito dialogados, hacen progresar la acción): acudiendo una vez más al prólogo, Torrente señala que «me he tomado enormes libertades, y no es la menos grave la inclusión en el cuerpo narrativo de dos bloques que rompen la unidad planteada». Paradójicamente, en seguida es posible percatarse que estas historias que están dentro de otras actúan, aunadas, como factor cohesivo, como aporte de unidad

dinámica. Dejando a un lado la «lógica», por así decirlo, con que se desprenden de ella, mantienen entre sí cierta aglutinación: así, el capítulo IV es la esperada continuación del II, que quedará suspenso. Cada uno de estos episodios inducidos surge a instancia o requerimiento de la trama matriz, y completa a su vez a los anteriores.

Ahora bien: así como el que hemos llamado plano matriz es enteramente homogéneo (entiéndase desde el punto de vista de la construcción y desde la lectura misma, pues conviene recordar que es en él donde tiene lugar esa continua interferencia de dos órdenes diferentes de lo real —verdadero alimento de la novela—, lo cual se debe seguramente a la apariencia de solidez, de «realidad» que de ese París existencialista frente a otros lugares y tiempos), en estas otras partes inducidas la cosa cambia y requiere mayor atención y detenimiento; por lo pronto, son algunas más que los dos bloques mencionados en el prólogo. La homogeneidad de la matriz es verificable en la tríada de actantes que andan en torno a un don Juan que hasta el final no habrá de mostrarse; asimismo, en la técnica empleada en la narración de secuencias, casi cuadros o escenas como en el teatro; también en la intriga conductora, que constituye la isotopía vertebral —según la deposita el lector, como una expectativa que ha de cumplirse—: ¿quién y cómo es don Juan el legendario, y qué hace en París hacia 1960? (susceptible de desglosarse en otros *topics* e incluso en leves modificaciones: ¿quién es y qué representa don Juan para un español de ese tiempo?); por fin, en la linealidad siempre de la narración, y en su modalidad, de la cual no estará de más abundar algo.

El narrador del que hemos hablado es quien, en primera persona del pretérito, cuenta el cuento, un cuento que ha vivido en carne propia, una historia puede que real, puede que fingida o soñada, en la cual se ha visto impensadamente involucrado con las vívidas formas de una pesadilla [2]. Así, su punto de vista en modo alguno es el de la omnisciencia: las lagunas de su perspectiva las completan otras voces, entre las que sobresale la de Leporello: éste, por su condición satánica, es quien roza el conocimiento absoluto, desde lo que ocurrió hasta lo que haya de venir, amén de los pensamientos del narrador y las escenas que no presenció. Ya de por sí es sarcástico, por crudamente paródico, el que la posición del *on-looker*, reservada tradicionalmentre a la divinidad, sea asignada a un diablo de poca monta: la mirada omnisciente del XIX con sus prolongaciones es aquí puesta en solfa mediante un uso decididamente despiadado. Sólo que, por si fuera poco, esta perspectiva avejentada, ese actuar de factótum, es lo que lejos de clarificar el paso por el mundo de unos y otros, deja paso al equívoco vertebrador: lo que al narrador acontece, ¿es un trozo de vida sin más complicaciones, es realidad o es sueño? ¿Esencia o apariencia? ¿Burlas o veras? Pocos temas tan universales como éste de la incertidumbre en lo que a uno atañe, en una novela que, por méritos y propósitos, puede arrogarse el subtítulo de «indagación sobre un aspecto de la españolía». Pocas veces se ha dado una conjunción tan elegante y efectiva de ambas esferas, en principio y sempiternamente disociadas, de maneras irremisibles, por quienes todavía digieren el engañoso dilema unamuniano —quien, por cierto, tanto tiene que ver en la novela de Torrente.

Vayamos, uno por uno, a los textos inducidos.

A) El primero es el capítulo II en su totalidad. En él cuenta Leporello al narrador su especie y origen, y cómo empezó a jugar su papel en la historia de don Juan. Se presenta a sí mismo, en tercera persona, como diablo, de nombre Garbanzo Negro, al que ha sido en-

comendada el alma de don Juan, sin que se especifique en qué consiste tal encomienda (¿hemos de leer la novela dando por sentado que se nos ha dicho todo lo que necesitábamos saber, y nada más que eso?) Para ello tomó posesión del cuerpo de un criado. Hay en este capítulo otras transmigraciones: así aparece, por vez primera, como parte integrante de la narración, el que en la pluma de Torrente será excepcional procedimiento narrativo (la migración del alma, el desdoblamiento de la personalidad, la esquizofrenia, cercana siempre a la magia, a lo que parece impenetrable desde una óptica racionalista: los antecentes, desde *El asno de oro* hasta *El Crótalon* y la *Vida de don Gregorio Guadaña* no han sido, que yo sepa, estudiados con el acento puesto sobre esta técnica y su aprovechamiento).

B) Dentro del mismo capítulo se intercala un fragmento de la declaración de Celestina ante el Santo Oficio: el texto, inducido, pues, en segundo grado, está al servicio de una mayor rapidez expositiva en un episodio digamos menor para la progresión de la acción: como en otros pasajes, el final ya nos es conocido; se debe, asimismo, al pudor que se deja sentir en toda la novela: la orgía que allí se refiere, presentada en forma más directa, habría resultado brusca y fuera de contexto (y de cotexto).

C) En III, 5, el narrador es abandonado por Leporello en el picadero de don Juan, lugar que resulta tan mágico y sagrado como Castroforte. «Allí —al decir del narrador— podría escribirse una obra de arte, vivir los episodios de un gran amor o sentir en soledad cómo la vida de uno está formada de la sustancia del tiempo. [Allí ocurre el rapto, la experiencia mística:]... Directamente, sin deducciones, sin que la inteligencia comprobase datos y sacase consecuencias, me sentí en presencia, casi en contacto, con las mujeres que por allí habían pasado, que allí habían vivido largas horas apasionadas y que habían dejado los salones impregnados de sí mismas.» O, como resume Sonja: «Nunca he vivido en mi casa como en la de él. Fue para mí un templo.» Así se introduce lo misterioso; comienza el fuego cruzado de esos dos órdenes de lo real. El narrador, en una experiencia que recuerda o prefigura la escisión en siete de José Bastida, es invadido por recuerdos que no le pertenecen: concretamente, un encuentro en 1865 entre don Juan y Charles Baudelaire. Y no sólo recuerda: presiente, espera la inmediata llegada de Lisette, la asistente, «gauchiste» que acepta el servilismo de su profesión sin darle más vueltas. En principio disparatado, y desgajado, este episodio, amén de introducir de lleno esa segunda realidad —que no viene impuesta desde fuera, como anteriormente y más adelante hace Leporello, sino que aparece, como un fogonazo, como una invención, en el mismo centro de la conciencia del narrador—, anticipa la reaparición de Baudelaire, del cual, al decir de Torrente, parten las versiones modernas del mito donjuanesco. Las sugerencias, en fin, reverberan y giran de manera vertiginosa.

D) La técnica narrativa basada en la metempsicosis (Platón, Pitágoras) halla su culminación en el capítulo IV: don Juan ocupa el cuerpo (¿solamente?) del narrador, que, actuando como medium, deja de su puño y letra buen número de cuartillas, escritas una noche en el picadero. Se relata en ellas el período de la vida del personaje que conocemos por todos los que han tocado el tema antes que don Gonzalo, si bien él lo hace libérima, esclarecedoramente. El fragmento, impagable ejemplo del arte de narrar, contiene la médula de la interpretación del mito, o de cómo el humor es ironía, a partir de lo imaginativo, es un medio de conocimiento más valioso que otros más probados. De otra parte, es novela dentro de la novela: nos era necesario conocer esta «prehistoria», tanto por cómo quedó el capítulo

IV como por el estado de las cosas en París. El procedimiento, tan de su autor, se combina aquí con otro no menos fecundo: la técnica del manuscrito encontrado.

E) Dentro del capítulo IV, siendo don Juan joven, entre otras experiencias de comunión con el universo, sufre un arrebato que le transporta al «cielo» privado de los Tenorios: allí se encara a un tribunal que representa su estirpe, su pasado, y este juicio viene a ser la dovela en que se apoya la interpretación del mito: de cómo en la personalidad de don Juan tiene parte la sangre y su alternativa, la decisión, libre, de enfrentarse a los designios del cielo.

F) Ya en V, como lago al que llevan los ríos subterráneos y de superficie que recorren e informan el texto de la novela, Leporello vuelve a relatar al narrador un fragmento del pasado de don Juan: la historia de doña Ximena y don Pietro. Ella aparecía ya en el capítulo I, donde era parangonada a otra mujer, copartícipe de otra aventura de don Juan que sucediera durante los años de la ocupación de París: ¿qué clase de temporalidad, de creer a Leporello, es la de don Juan?

G) De la historia de doña Ximena, virtuosa dama de hacia 1640, en forma de manuscrito, más que encontrado, rememorado, se desprende una de las páginas más bellas del libro: el *Poema de Adán y Eva*, el otro bloque de que daba noticia el prólogo. Su significación, para el entendimiento cabal del mito, es elemental: la experiencia cósmica de don Juan es análoga a la de Adán y Eva antes del pecado; don Juan, en este sentido, es paródicamente mesiánico, puesto que restituye a infinidad de mujeres, como por arte de birlibirloque, la sensación verdadera: las acerca a la divinidad (Mariana), las hace conocer el relámpago místico (Sonja), completa su conocimiento (Sonja). El único caso que no participa de estas coordenadas es el original: la burla de Elvira que sigue a la muerte del Comendador, de la cual la ironía de Leporello da una explicación muy plausible. Claro, que tras esta gama de experiencias subyacen otras muy variadas y conocidas.

H) La representación teatral en que confluyen todos los hilos de este «grand guignol» (o todos los afluentes de que hablaba): según Leporello, es la tercera parte de una trilogía: la primera la componen los capítulo II y IV; la segunda la historia de doña Ximena (¿se le fue de las manos la materia a su inventor y ordenador?).

Muy resumidamente, y con la simplificación (amputación) que lleva consigo un intento sistematizador, ese sería el panorama desde una lectura integradora. Ciertamente, no todos los textos tienen la misma relevancia; ninguno de ellos es prescindible. Los nexos y relaciones de dependencia que engastan unos en otros y constituyen el tejido de la novela no están, empero, aclarados: ¿qué fue primero, el don Juan de Sevilla, siglo diecisiete, o el enigmático parisino de 1960? ¿Ilustran los fragmentos inducidos el plano matriz o viceversa? La generación mutua no ofrece lugar a dudas; el mismo Torrente, en alguna conferencia recogida en sus *Ensayos*, relata pormenorizadamente el proceso y la falacia de la génesis. Con todo, no creo que pueda afirmarse lo siguiente: la historia de don Juan, que es sólo una parte de la novela homónima, pese a constituir la trama inducida o paralela, es la fundamental, en tanto en cuanto interesa primordialmente al autor. ¿Es entonces la trama inductora, esquema más o menos imaginativo, divertido o agobiante, un mero marco donde enhebrar una serie de ideas respecto del mito? Tiene, desde luego, valor e interés en sí mismo, pero ¿resulta, en efecto, más importante todo lo que atañe a don Juan que lo referente al anónimo narrador? En resumen, se trata de saber si Torrente se sirve de la trama del

narrador en París para presentarnos con riqueza y variedad de técnicas el mito de don Juan. Algún que otro argumento avalaría tal jerarquización: así, el hecho de que Leporello invite al narrador a asistir a la representación, o la estructuración del texto como trilogía, que procede igualmente del caletre del diablo. Ahora bien, son los materiales mismos los que, desde su modo de ser, postulan una organización determinada e incluso la engendran, según el discurso de nuestro novelista en su ingreso en la Academia. Con ello, a la vez que denuncia uno de los vicios de planteamiento más comunes en la narrativa española de aquel tiempo (la monomanía de encorsetar el material en razón de principios ajenos a él), explana Torrente la razón de ser del complicado entramado del *Don Juan*.

Si las dos tramas están ahí, bien diferenciadas o imbricadas una en la otra, por algo será. Todo lo que hay en la novela, en la buena novela, tiene sentido; a veces, lo tiene también lo que no está. La generación de una trama por otra es palmaria en el recorrido de lectura, si bien pudo darse invertida en el lapso inasequible de la síntesis textual. Fijémonos por un momento en el rol del narrador: de un lado participa, sin comerlo ni beberlo, en la trama matriz: asiste, pasivamente, a unos acontecimientos de los que parece ser el único espectador (¿no parece toda la novela, y así se subraya en ella, una representación para él sólo?) De igual manera, es el recipendario primero de todas las partes que componen la trama inducida, y muy activamente, en tanto atribulado medium, es él quien plasma la prehistoria del héroe, si lo es, o del impostor. En una persona convergen receptor y destinatario, y pese a recordar parcialmente al autor, se asemeja sorprendentemente, como parabólica metáfora, con el lector. Encarna en todo momento la actividad pasiva de éste: asiste y participa, recibe y, confusamente, desentraña, desconfía, asimila. Es el punto de inflexión en que confluyen ambas tramas, de igual modo a como el lector las conoce. Así, bien puede decirse que aparte de interpretar esclarecedoramente el mito en su conjunto, sin desquiciarlo fuera de contexto, Torrente ha querido revitalizarlo, trayéndolo precisamente a un tiempo y una sensibilidad muy próxima. No importa tanto qué sea don Juan, sino quién es para el narrador, tan paradigmático. No está de más añadir que el intento no es nuevo: además de novelistas tan cualificados como Joyce, el propio Torrente había perpetrado algo semejante en una novela primeriza, *Ifigenia*.

Puede añadirse algo más acerca de ese anónimo narrador, tan cotidiano y tan lábil, y es que, pese a estar inserto, y casi bloqueado, en la zona más tangible de lo real, resulta tan enigmático como los personajes o actores con que se codea. Aquella burla continuada e insoportable de que dice haber sido objeto, ¿no se la infringe él al lector? Todas las obras son claras a condición de que saber quién habla, esto es, si se localiza el ángulo en que lo borroso se vuelve tan natural que pasa inadvertido. Al igual que para don Juan, será el lector quien se encargue de determinar la identidad del narrador, a partir de las variables y constantes que se le ofrecen, a partir de la combinatoria abierta de las previsiones textuales y su intersubjetividad.

La novela, nótese, no acaba con la tercera parte de la trilogía, como tampoco empezaba con la primera, sino en el momento en que el narrador abandona el escenario de la misma, París..., que es justo el momento en que el lector abandona el escenario de la lectura, el texto.

Dejando a un lado la requisitoria de un lector trabajador y alerta, pero nunca desasistido, como espero se haya mostrado, esta novela de 1963 contiene, ya se dijo, algunas claves

al margen de las cuales difícilmente se entenderán las demás producciones de Torrente Ballester, claves o pautas que a la par son definitorias de este mundo y este quehacer narrativos. Conviene detenerse cuando menos brevemente en ellas con un doble propósito: examinar qué vino a suponer *Don Juan* en la trayectoria de su autor y calibrar su puesto en el panorama de la narrativa española de su tiempo.

En primer lugar, el humor: el humorismo de Torrente es una de las fuerzas fundamentales que alientan en su prosa. No se trata de un sentido del humor abstracto, ni grueso; sin embargo, tengo para mí que algunos de los lectores de *La saga* que no dan con el objetivo previsto pasan por sobre el texto sin detectar los múltiples registros de lo humorístico, sin calar en su variedad y en la trascendencia que tienen para la intelección y el disfrute del relato: lenificador o sarcástico, grotesto o sutil, agudeza o disparate, lírico o despiadado, sentencia, facecia o chiste, suele ser indicador de primera magnitud, y, más que envoltorio, cogollo. De otra parte, Torrente es uno de los escasos novelistas que en la actualidad mantiene vivo el legado de Rabelais y Cervantes, tal como lo ha explicado palmariamente Mijail Bajtin en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento.* Pocos libros expresan como *La saga* el doble alcance de la risa: en ella se superponen y alternan el deleite y la crítica demoledora, la diversión y la utilidad, claro, que ni una ni otra concuerdan con la concepción de que ambos ideales se vienen arrastrando desde los tiempos y las obras de Aristóteles y Horacio, con toda la plétora de sus continuadores y exégetas, que dan cuerpo a la línea digamos oficial de la Poética. (No está de más recordar las agudas reflexiones que sobre la naturaleza y la función de la risa ha desarrollado don Gonzalo hace poco, con motivo de la novela de Umberto Eco.) Es difícil entender cómo, tras el ejemplo de que hablo, hay quien insiste en hacer ver y practicar la utilidad intrínseca y extrínseca de la letra impresa por vía del más seco aburrimiento.

De *Don Juan* puede entresacarse todo un inventario de estilemas con funcionalidad humorística, provenientes en su mayoría del choque de la identidad diabólica de Leporello, de la condenación perpetua de don Juan o de las apariencias que uno y otro ponen en pie como quimeras, frente a la sencillez un tanto campechana del narrador. Muchos de esos estilemas indican, precisamente, mediante el gesto que consiste en señalarse el ombligo, la cualidad de lo que allí se baraja. Y, además de este muestrario microestructural, el humor yace en la mesa de la macroestructura, sea en la intención paródica y su puntería, en la interpretación certera y personalísima de un mito que salta por los aires, que se muestran desnudo de hojarasca, perfilado mediante la risa sana e irreverente que hace mella tanto en la materia narrativa cuanto en quien la recibe, lector o narrador, o bien en la ósmosis continua de dos órbitas que la razón (o su uso) se empece en mantener permanentemente disociadas.

En toda la obra narrativa de Torrente encontramos un procedimiento cuya recurrencia y fertilidad puede parecer asombrosa, disparatada: en la entrega de 1972 se muestra en toda su exacerbación y exprimido al máximo, llevado a sus extremas consecuencias dentro de los móviles límites de la interacción textual; ya en 1981, en *La isla de los jacintos cortados,* viene explicitado desde el subtítulo («Carta de amor con interpolaciones mágicas»). En la novela de 1963 se nos da, como era de ver, en un estadío anterior de conocimiento, elaboración y rendimiento. Quizá puede, sin demasiada propiedad, denominarse lógica del salto, y es natural consecuencia de una lúcida asunción del tipo de libertad que uno encuentra en

la prosa narrativa, que se halla encorsetada y condicionada únicamente por las limitaciones que uno quiera aceptar y por los riesgos que supongan los lujos que quieran arriesgarse. Existe toda una línea, llena de sinuosidades, que enhebra el procedimiento digresivo más o menos sistemático: Rabelais, Montaigne, Sterne, Fielding, Proust, Miller, etc.; y Guevara, Alemán, Torres Villarroel, Lezama, Sábato, junto a otros. Digresión implica ruptura, de manera que, por así decirlo, figuras que la Retórica clásica conocía en el nivel frástico, como son el hipérbato, el paréntesis, la anástrofe y otras, son trasladadas al nivel textual, causativo, global, que es lo que permite afirmar que Torrente ha emprendido una reelaboración de la novela con propósitos constructivos, por contra de la destrucción joyceana, que tenía lugar tan sólo en el nivel lingüístico. Modelar pacientemente estas intuiciones y desarrollarlas, nos alejaría lo indecible del propósito de esta nota.

El hecho de que, en *Don Juan*, una de las tramas interrumpe ocasionalmente su discurrir para dar lugar, no sin cierta lógica —próxima a veces a la que rige una «private joke»—, a otra trama que a su vez quebrará su fluir para que retorne la inicial, dejando al tiempo una puerta abierta por la cual habrá que pasar más adelante, y así sucesivamente, *ad limitum*, por darse de manera sistemática, recuerda no poco algunas disposiciones constructivas musicales: si en *La saga* el molde era la fuga, aquí el patrón parece ser el del contrapunto, la alternancia de dos o más temas siguiendo un orden, reforzado por el perspectivismo. Y lo mismo que en la novela de 1972, en ésta no falta una considerable dosis de autocrítica; así, tras la primera alternancia digresiva (capítulo II), el narrador comenta con Leporello, el otro narrador, la interpolación reciente; el comentario, con toda su acritud, da alguna pista sobre cómo tomar lo sucedido y comentado. Respecto de la enorme complejidad que informa *La saga/fuga*, es notable que la disposición contrapuntual sea más fácilmente rastreable en *Don Juan*. La filiación carnavalesca, polifónica, de aquélla me parece incuestionable; en este orden de cosas, *Don Juan*, como tanteo, prefigura esa construcción orquestal y ese parentesco. La principal diferencia en punto a la teoría del anacoluto, y a otras propiedades del lenguaje del carnaval que en ambas se instaura es que en *La saga* las unidades del discurso que soportan la ruptura son de longitud y pertinencia variable, mientras que en *Don Juan* se trata de las partes y articulaciones mismas de la narración; asimismo, en aquélla los paréntesis van abriéndose sin cesuras, unos dentro de otros, vertiginosamente, y los cierres se posponen, en ocasiones indefinidamente, sin que se eche de menos tal final parcial. Por el contrario, la motivación constructiva, casi constrictiva, de *Don Juan* rige razonablemente el proceso: unidad-ruptura-unidad-vuelta-ruptura-vuelta-ruptura, etc. En algo coinciden ambos empleos, uno dentro de su arrolladora libertad y otro más constreñido y clásico: las unidades del relato que podríamos llamar intrusas son excelentes ejemplos de narraciones que, dentro de su inserción y funcionalidad en un contexto mayor, conservan un margen de autonomía, lo que las hace desgajables, válidas por sí mismas.

En *La saga* el tiempo salta en pedazos del mismo modo que se quiebra un espejo, espejo que refleja no ya el ser, cientos de imágenes. Ese mismo espejo, tras estallar, en *Don Juan* compone un mosaico de menor tamaño y sencillez que el friso de *La saga*. El personaje nace en 1599[3]; asistimos a su adolescencia y juventud en los primeros años del XVII; lo

[3] No está de más recordar aquí la fecha en que muere Tirso, a quien corresponde la primera plasmación del mito: 1582 u 83. Confrontado con la novela de Torrente, parece imposible que conociera a don Juan Tenorio: semejante «anacronismo» es, a mi ver, uno más de los codazos al lector.

acompañamos en su madurez, en sus andazas italianas, allá por 1640; en este punto, un tanto ajado y bajo de moral, decide volver a Sevilla, convencido de que «allí donde empezó todo, habrá ocasión de hacer algo que rompa el silencio del cielo». Pero la vuelta a Sevilla, en tiempo de carnaval, tiene lugar sobre el escenario de un teatro tétrico, en París, hacia 1960. Al decir de Elvira, han pasado veinte años desde aquella noche de su ultraje; según Mariana, tan sólo una hora, una hora durante la cual ha envejecido veinte años. Y en Sevilla, en carnaval, sobre el escenario parisino, muere don Juan, a quien, sin embargo, para pasmo de propios y extraños, hemos visto conversando con Charles Baudelaire.

La reversión temporal, anacolútica, anuda los dos planos de la narración, hasta el punto que cada una de las series viene a dar sobre ese escenario en el que se representa una función fantasmal, y esa escena se erige ambiguamente como puerta u horca caudina por la que ha de pasar toda interpretación. Todo hace pensar que, tal como ocurrirá en *La saga,* el resorte de la actividad narrativa es la confusión misma entre secuencia y consecuencia, dado que lo que viene después es leído como causado por; en este sentido, el relato sería una aplicación a la letra del error lógico que denunciaba la Escolástica bajo la fórmula *post hoc, ergo propter hoc,* que bien podría ser la divisa del destino, de quien en suma el relato no es más que la lengua.

Hay, con todo, una clave que quizá permita desentrañar tanto misterio —o poner en su justo punto tanta farsa, como se prefiera—. Dos mujeres distintas, doña Ximena y Simone, son parangonadas en boca de Leporello: sus virtudes y la acción de don Juan sobre cada una de ellas es tan análoga como la analogía fónica de sus hombres, de ahí que sólo se nos relate una de las dos historias. Esto recuerda, y no poco, la confrontación J.B./canónigo villasantino de turno, llámase Acisclo, Asclepiadeo, Asterisco, Amerio y Apapucio. Tampoco allí se pormenorizan todas y cada una de las historias; basta con el paradigma. Allí, la reiteración y similitud es subrayada con la chanza estructuralista; aquí, la ciclicidad del tiempo o, mismamente, la ucronía en que los hechos acontecen, resulta más velada, pero igualmente tangible. Sin necesidad de escribir un ensayo al estilo de *La textura del tiempo* como el que Van Veen escribe en *Ada o el ardor,* simplemente mediante la mostración de un fluir estático, de una eternidad móvil y sarcástica, el tiempo einsteniano u orientalizado de la modernidad queda expresado de manera implacable.

Venimos a dar así a la que podría considerarse cuestión de fondo: la dialéctica que se establece entre esos dos órdenes de lo real, de los que los nombres no son sino máscaras; cuestión que, para más inri, subyace en la narrativa de don Gonzalo y en el centro del problema mismo de que sea la ficcionalidad. Ya es un dato insoslayable el que en la novela, en medio de tanta insistencia —no hay secuencia de la trama matriz en que el narrador no advierta sobre la dualidad inequívoca que en ella se da—, no se hable de ficción y de vocablos semejantes: lo que tenemos entre manos son dos esferas de lo real, una propiamente dicha, cotidiana, y otra irreal, sí, pero no con la irrealidad de la fantasía, sino de la perfección: para explicarlo no hace falta acudir a lo sobrenatural, dice Leporello. Otra opción, imagino que fructífera, es la que supone trasladar la dicotomía a lo real interno y a lo externo. En cambio, sí se habla de burla y teatro, ambos son dos ingredientes básicos en la configuración de un don Juan universal: de todos modos, no hay por qué empeñarse en sentirse burlado. «¿Es que ha perdido usted de pronto el sentido del humor?»

El problema va más allá de los escuetos límites de este trabajo, que ya bastantes cues-

tiones deja fuera —como, por poner un ejemplo, el tema de la idiosincracia del mito respecto de la femineidad y la sexualidad, tema que parece haber sido el de la tesis doctoral de Sonja—: quede, pues, para mejor ocasión. Baste recordar que en el discurso de ingreso en la Academia de la Lengua, intitulado *Acerca del novelista y su arte* (reimpreso en el mismo volumen de *Ensayos* en el que Torrente proporciona indicaciones para una interpretación y consideración de su novela en textos mayores), don Gonzalo discurre sobre el modo de estar presente lo real en la novela. Allí se puede leer lo siguiente:

> «Donde el poeta épico pedía: "cree con entusiasmo en lo que canto", el novelista se limita a proponer que haga como que cree en lo que cuenta. La ficción propuesta engendra, pues, una segunda ficción, la del lector o auditor del cuento, que hace como si creyera mientras el cuento dura, pero que inmediatamente después deja de creer.»

En *Don Juan* es notable cómo ambos principios, la realidad y la irrealidad —tan real como aquélla, por cierto: es decir, tan ficticia— coexisten y se funden (se fundan) uno en otro; se viene a demostrar así la perogrullesca cita de Zubiri que se hace en el discurso mencionado: «El hombre es un animal de realidades. Lo real es, apurando el concepto, todo lo que de algún modo incide en la conciencia del hombre.» Quien quiera despejar la incógnita de *Don Juan* pensando con el narrador que don Juan y Leporello no son sino dos actores o farsantes que se entretienen engañándole, que a ratos lo consiguen y a ratos no, se equivoca de medio a medio, pues, suponiendo que así fuera, que es dudoso, han dicho y hecho más verdad que si fueran efectivamente don Juan en persona y un diablo encarnado.

MIGUEL MARTÍNEZ LAGE
Jorge Juan, 55, 6.º d.
28001 MADRID

Sobre la narrativa de Torrente Ballester

> Los gallegos, ya lo sabes, vemos fantasmas en los mismísimos autobuses ciudadanos. Allones pasa con toda naturalidad del realismo a la fantasía más desenfrenada, vuelve a la realidad, juega con ella...
>
> Off-side

1. Se puede creer o no en las palabras que el propio artista dedica a su obra y optar por la afirmación es lo que la escuela de crítica New Criticism ha llamado falacia intencional. Sin embargo no parece estar demás leerlas atentamente manteniendo los reparos críticos que se quiera, tomando en cuenta no sólo la cercanía indudable del autor y su obra sino la capacidad crítica del novelista demostrada en publicaciones de índole muy distinta.

Pues bien, el que haya leído con atención los prólogos generalmente extensos que Torrente Ballester incluye en sus numerosas ediciones, no pasará por alto sus agudezas ni dejará de notar la insistencia de sus puntos de vista ni las constantes disensiones mantenidas durante muchos años con la crítica al uso. Quiero dejar claro que mis coincidencias con el novelista muchas veces no lo son, pues han surgido de las lecturas hechas de sus materiales. Se ha dicho que la cultura de los individuos es integradora y que generalmente, a diferencia de lo que sucede con la erudición, no puede saber uno de dónde surgen las ideas. Pues bien: aquí sucede a veces eso, ideas que tomadas de los atisbos críticos de Torrente intento desarrollar o sumar a otros elementos en el camino de una demostración. Pero este dato así dicho es probable que carezca de importancia. Las ideas no son patrimonio de nadie (¿podrán considerarse patrimonio de una época?) y en todo caso importa mucho más que pueda echarse algo de luz sobre una narrativa, aunque muy voluminosa todavía poco tratada desde los diferentes territorios de la crítica.

2. Acaba de publicarse *La Princesa Durmiente va a la escuela* [1] y tomando en cuenta que la novela —según declara el autor al final del texto— data de los años 1950-1951 nos vemos obligados a especular en relación a su entorno socio-cultural y político. Dejando de lado aquello de que una buena obra debe trascender su contexto inmediato, lo meramente local y circunstancial, intentaremos remitirnos a los hechos que la rodearon y determinaron que se convirtiera en material silencioso y que durmió —como la princesa— una buena cantidad de años. Y este silencio no se debió a timidez ni reparos puestos por su autor, sino a una serie de hechos de naturaleza más bien diferente.

Como señala el autor en el prólogo había en España, por estos años, una moda tanto literaria como cultural que se inclinaba por la narrativa social. Las guerras vividas por Europa en los años inmediatos a la mitad del siglo y el existencialismo, de alguna manera su resultante, crearon una perentoria necesidad de hablar del hombre aquí y ahora, haciendo

[1] *La Princesa Durmiente va a la escuela,* GONZALO TORRENTE BALLESTER, Plaza Janés, Barcelona, 1983.

hincapié en su miseria y en sus crueldades. En España hay que sumar la compleja y triste situación interna de necesidad y desgarramiento.

Sin embargo el espejo que se pasea al borde del camino refleja a veces el azul del cielo o circunstancias y situaciones que llegan reflejadas, quiero decir que no toda imaginación se agota en la truculencia de una realidad presentada en su primer grado, tal como ocurre en la novela llamada «realista». Por otra parte, como nos recuerda el mismo Torrente Ballester, no hay nada que no sea «real». Las formas de referirse a la realidad son muy variadas y podemos encontrar ejemplos de ellas en el mismo Homero. Los años cuarenta y los cincuenta son en la narrativa española manifiestamente realistas y «comprometidos». Para demostrarlo alcanzaría con mencionar algunos de los ejemplos más conocidos. Cela publica en 1942 *La familia de Pascual Duarte,* obra tremendista y descarnada, y en 1951 *La Colmena,* adscribiéndola a un ambiente semejante de desolación y miseria. En 1962 se publican dos novelas importantes que, según la crítica autorizada, marcan ya el abandono del «realismo» aunque es mucho aún lo que le deben. Me refiero a *Las ratas,* de Miguel Delibes y a *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos, más renovadora que la anterior. Ya por este año la realidad se parece muy poco a la novela «realista». Entre las dos fechas extremas es mucha la literatura «realista» que se publica pero lo importante es consignar que hay algunos casos que escapan a la norma circunstancial y que pueden constituir por su simple adición un tipo de narrativa que aún manteniendo diferencias fundamentales hacen un frente común opuesto, hasta cierto punto, al «realismo». Por los años treinta se están publicando en España obras como *Viviana y Merlín* de Benjamín Jarnés, o *Don Amor volvió a Toledo* de Félix Urabayen. En la década siguiente hubo asimismo varios ejemplos de esta narrativa que se mueve entre la fantasía y el humor. Merecería un capítulo aparte la relación que podría establecerse entre estas novelas no-realistas. Baste con decir que existen tantas semejanzas como diferencias y en muchos casos estas últimas superan todo lo previsto. Y si no compárese *La Princesa Durmiente va a la escuela* con *Alfanhuí* que Rafael Sánchez Ferlosio, publica en 1951.

En 1946 Gonzalo Torrente Ballester publica *El golpe de estado de Guadalupe Limón* [2], obra que fue absolutamente ignorada. Era la segunda novela de Torrente, quien ya había pasado desapercibido como dramaturgo. En *El golpe de estado de Guadalupe Limón* aparecen casi todos los temas que serán recurrencia y obsesión en la obra posterior del novelista. En ella ven su expresión de manera clara temas como el de la lucha por el poder, la historia como un conjunto de hechos caprichosos cuya mecánica responde a una voluntad, la masa manipulada, la frivolidad y la estupidez rigiendo a los hombres, la voluntad poderosa de la mujer, la vinculación profunda de la realidad con la fantasía, etc. Son temas que el autor gallego desarrollará y variará a lo largo de cuatro décadas de novelista. La novela no interesará a la crítica ni al público, la «realidad» aparece en ella lo suficientemente intelectualizada como para que todavía hoy se le ponga la etiqueta de «evasiva». Sin embargo la novela no pasa por alto la realidad española de su tiempo, todo lo contrario, en esa realidad se apoya y una lectura que la ignorase perdería de vista el objetivo más claro de la novela. En este punto vale la pena recordar las palabras de Torrente: «mi insistencia en el tema del mito y de la mitificación políticos procede de mi experiencia directa de la Historia de Es-

[2] *El golpe de estado de Guadalupe Limón,* GONZALO TORRENTE BALLESTER, Editora Nacional, Madrid, 1946.

paña: de donde me viene asimismo la preocupación por el poder». Una lectura actual descubrirá necesariamente la crítica dura (¿excesiva?) que se levanta contra todo ser vivo y contra toda acción humana. Aunque los dueños de la verdad literaria de la época no la hayan considerado, *El Golpe de estado de Guadalupe Limón* es una obra madura cuyos objetivos se ven perfectamente cumplidos en el momento de cerrarse el texto. Los temas y un aire de familia la relacionan directamente con obras como *La Princesa Durmiente va a la escuela* y *La isla de los jacintos cortados* [3]. Respecto a la primera declara el mismo Torrente Ballester que «fue concebida, pensada y realizada como sátira contra *toda cosa cognoscible,* como sátira general e irremediable, no por alguien que ya no creía en nada, sino por un hombre que todavía conservaba fe, aunque ya problemática, y aquien esa fe ayudaba a ver claro, a prescindir de compromisos y de convenciones, a proclamar claramente que, fuera de unas cuantas personas sencillas y de algunos sentimientos también sencillos, lo demás era un asco». Creo que estos juicios pueden aplicarse con total propiedad a *El golpe de estado de Guadalupe Limón,* pues responde a una idéntica actitud moralista de su autor. La ironía más sutil, la caricatura y aún la mordacidad y el humor negro son en ambas la manifestación de un espíritu idealista que busca el equilibrio por medio de la inteligencia y del lenguaje; rígida moral que se refiere a la realidad a través de la brusquedad del contraste. Es más que suficiente leer el prólogo de *El Golpe de estado de Guadalupe Limón* para descubrir esta actitud. La novela narra los acontecimientos previos al golpe de estado y la realización del mismo, pero a Torrente Ballester no le importa el acontecimiento histórico —que él se encarga de desrealizar y opacar— como tampoco se preocupa por la ubicación geográfica que resulta completamente exótica y literaria con más puntos de relación con una obra de Valle Inclán que con la realidad. Es, en todo caso, el placer y la necesidad de contar quienes dirigen su pluma; el deseo de mostrar la ineficacia de leyes pretendidamente históricas y los contrasentidos de los movimientos de esa historia. Torrente Ballester cuenta desde lejos, ironiza y critica con fineza.

En esta novela no hay crisis internas desgarradoras ni existencialismos que lleven al límite de experiencia trascendentes. Tampoco caben en ella las angustias. Esto se justifica, en parte, por la modalidad con que el autor comunica su historia. Torrente Ballester elige la forma de la ironía que equivale a la sátira y requiere la distancia, una distancia radicalmente opuesta a la ejercida por Sófocles —cuyo modelo es *Edipo Rey*—, pues éste nos acerca la humanidad de sus personajes y no hay posibilidad para la risa.

Esa misma mediatez en la observación del mundillo que puebla la obra y los tópicos y tipos usados lo alejan asimismo de la tragedia. Los actos narrados pueden ser de una crueldad sutil y aun vandálicos e ir contra todos los sentimientos de humanidad y, sin embargo, despertar en el lector el mismo sentimiento de lejanía que no deja lugar para la simpatía: es la óptica con que Mefistófeles observa las ansias insatisfechas de los hombres y sus sufrimientos.

La novela presenta todos los materiales necesarios para convertirse en una obra épica donde se exaltasen los valores éticos y morales, sin embargo, bajo esa óptica tangencial cambian absolutamente todos los signos, los valores tradicionales se invierten: los hechos se

---

[3] *La isla de los jacintos cortados,* GONZALO TORRENTE BALLESTER, Ediciones Destino, Barcelona, 1981.

desvirtúan y las motivaciones se trastocan. En definitiva, como de costumbre, los hechos son los mismos pero al cambiar de vasija el líquido toma otra forma.

El golpe de estado de Guadalupe Limón transcurre en el siglo XIX y los personajes participan de muchas características que definen al romántico. La grandilocuencia es el tono y el salón, el lugar. Los seres que allí se mueven son monomaníacos y frívolos, cuando no resultan sino sombras que pasan sin hacer ruido.

La fantasía y la realidad se confunden en esta pretendida novela histórica en forma semejante a como ocurre en el *Quijote.* El autor juega constantemente con los convencionalismos de la ficción y hace alusión con curiosa regularidad al carácter histórico de los hechos narrados:

> *Pero Guadalupe gozó siempre de la veneración Patriótica. En los seis o siete dramas que representan su heroicidad y desventura se ha utilizado, cono final pintipardo del primer acto, ese momento solemne en que Guadalupe alteró el curso de la Historia (p. 105).*

Además de dramas —uno de los cuales compuso un tal Francisco José Fierros y del que se transcribe página y media, si bien «por una parte es un mal drama y por la otra un documento que no merece fe»— hay pinturas, romances —también transcriptos— y libros de Historia Patria.

Las acciones y los personajes son doblemente desmitificados. Por una parte está la versión que el autor da de ellos y por la otra las versiones literarias que los mixtifican; del contraste surge la ironía con total nitidez. Este recurso volverá a ser usado por Torrente en *La isla de los jacintos cortados:*

> *Varios pintores representaron el momento en que el comodoro recibió la notificación de la sentencia: el Tribunal de pie, y él también: un gentío silencioso en las gradas para el público. Pero difieren los artistas en la interpretación del acontecimiento: para algunos, en el rostro de los jueces se pinta el terror secreto, el temor a los remordimientos y a la Justicia divina, mientras que en el reo resplandecen la dignidad y el valor: para otros, lágrimas cobardes mojan el rostro temeroso de De Risi, al tiempo que el fulgor de la Justicia envuelve como en un halo la cabeza de los jueces: ambas versiones comparecen vecinas, hoy, en el Museo Local de La Gorgona, pero empieza a olvidarse el episodio (págs. 77-78).*

O este otro fragmento donde se mezclan Literatura, Historia y Mito:

> *No seas tonto. Del general Della Porta no sabe nada nadie, y los hechos que le harán inmortal, salvo esa batalla de la Esquina Colorada de la que hablan todos porque todo participaron en ella, menos yo, por supuesto, serán los que tú inventes. Te pondrás al trabajo en seguida y empezarás a cobrar un sueldo de la señoría: no quiero que mi amante tenga dificultades económicas. Y un poema de esa clase, ya se sabe, dura toda una vida y suele dejarlo inconcluso la muerte (pág. 85).*

Sin lugar a dudas las tres novelas que vengo mencionando resisten y dan mucho de sí, si hacemos de ellas una lectura política. La comprobación última de una lectura de este tipo es lamentable y negativa: la lucha política es una continua dialéctica de poderes —militares y económicos sobre todo— y a la que el bienestar y las libertades particulares no preocupan demasiado. A esta visión de la realidad agrega Torrente Ballester una vuelta más de tuerca —verosímil o no, es harina de otro costal— se trata de la inclusión de los dos personajes femeninos impulsores de la acción: Guadalupe Limón y Rosalía Prados. Torrente es, antes que nada, Licenciado en Historia. El siempre lo recuerda y está seguro de que este hecho ha condicionado en buena medida su literatura. Lo más curioso del caso es que

no crea en sus leyes, es decir, en la ordenación y en la explicación teórica que hace el historiador y que le permite sugerir hipótesis sobre el devenir. Dice el novelista respecto al encuentro de Guadalupe con el capitán Mendoza:

> *Fue uno de esos sucesos que se escapan a las leyes de la Historia, pero que tienen la virtud de cambiar su natural y lógica afluencia, hasta tal punto que, considerándolos, uno acaba por convencerse de que la historia no tiene leyes (pág. 55).*

También en el prólogo es criticada la casuística de la historia y con un humor tan ingenioso como profundo:

> *Lo que sucede es que la historia no es bien conocida en parte por esa manía de los historiadores, empeñados en que los grandes acontecimientos deriven de las grandes ideas y no de pequeñeces.*
>
> *La muerte de Clavijo no fue el episodio culminante de la lucha entre la ciudad y el campo; ni siquiera fue la muerte con que algún buen dramaturgo hubiera concluido el drama de su vida: mucho menos la que él hubiera esperado.*
>
> *Fue una muerte cocinada por Guadalupe y Rosalía, sin que, en el primer momento, ninguna de las dos pensase en las consecuencias históricas y literarias de sus tiquismiquis... (pág. 12).*

Y en *La isla de los jacintos cortados* ajusta aún más esta teoría llevándola a un grado de complejidad en donde la riqueza formal e imaginativa supera todos los límites previsibles. Napoleón será convertido por un profesor de Historia en un mito sin más justificación que la comodidad de poder explicar una serie de hechos aparentemente inexplicables y Galvano Della Porta será el héroe y el tirano mitificado. Y Torrente Ballester nos muestra detalladamente el proceso de mitificación que se confunde, en este caso claramente, con la mixtificación.

> *Napoleón no ha existido jamás, fue una mera invención técnica para explicar sucesos inexplicables, la historia entera del siglo XIX resulta inteligible gracias a esa ficción. ¡Pues toma, claro! ¡Si supieras lo que han dicho en mi país, cómo se ha recibido noticia! ¡Ya no hay Napoleón en Chamartín, ni victoria nacional sobre las tropas imperiales, y al pueblo se le arrebata la gloria de las guerrillas, merced a la cual pudo aguantar un siglo de opresión sin que el orgullo popular padeciese, sin que los condenados a la abyección se sintieran abyectos: pues cada uno de ellos, en los peores momentos, se tenía por un Juan Martín posible; pues todo se les reduce ahora a unas escaramuzas con Dupont, con Murat o con Soult, exageradas en su importancia por la propaganda cortesana, que en el mito del pueblo invencible halló pretexto para cien años de conspiraciones, pronunciamientos y fraudes a la democracia. Pero ¿y los rusos? Ahora mismo tengo encima de la mesa el* New York Times *de esta mañana, y, cuando llegues te lo mostraré: la Academia Soviética se pregunta a qué extremos de demencia llegan los intelectuales bajo el capitalismo, siendo como se ve que son capaces de sostener con todo lujo de aparato científico y precisamente gracias a él, que el invasor de Rusia no es más que el nombre de una mentira. ¿Y el Beressina? ¿Y el mariscal Kutuzof? ¿Por qué se incendió Moscú? Pues entre Rusia y mi patria queda el resto de Europa glorificada o aplastada por el Corso; ¡son muchos los intereses que se sostienen merced a Napoleón, muchas las realidades que en él se justifican y hallan nombre! —¡los palacios y puentes de París!—, para que vaya a recibirse y aceptarse sin más trámites la afirmación de Claire (pág. 30).*

La literatura es según el personaje-narrador (¿Torrente?) es una manera de entender el mundo y sus acontecimientos: «De todos modos —dice el personaje—, si quería dar una explicación satisfactoria, tenía que alcanzarla con mis razones, acaso con mis invenciones, no con las tuyas (pág. 95). Y agregar más adelante: «Creer o no creer (en los métodos de investigación) es cosa de la voluntad. Esa que has puesto en el trabajo de Claire, ¿por qué no la pones en mi juego? ¿Crees que el resultado sería muy distinto? La ciencia por un lado, la magia por el otro nos llevarán a la misma conclusión».

Es que hay un problema de fondo respecto a la interpretación de los hechos y a su jerarquización, es un problema de valoración y de orden pero también de necesidad:

> *Yo comprendo que aún restringiendo el campo de nuestra atención a un escenario tan reducido como la Gorgona, es imposible tener presente todo cuanto sucede, es incluso difícil establer una jerarquía de sucesos por su interés o su importancia. Porque ahora trivial según nuestra estimación, puede cobrar relieve a causa de otros algos que se engendran en él o que de alguna manera de él proceden. La exactitud, la minuciosidad, nos llevarían al registro y constancia (quiero decir al relato) de cuanto en cada momento va pasando: lo mínimo, lo microscópico, las naderías de las nadies. Los grandes acontecimientos no son más que menudencias sumadas. Conocemos la historia por el teatro, pero la historia carece de protagonistas y de unidades. La enumeración de todo cuanto acontece en los Tres Reinos de la Realidad y en sus abundantes territorios adyacentes será el modo legítimo de escribir la historia. Un modo interminable ¿verdad?, un método imposible. Pues todo lo que no sea eso, es construcción y artificio (pág. 180).*

3. *La Princesa Durmiente va a la escuela,* forma parte de un grupo de novelas que Torrente Ballester pensó por el final de los cuarenta. El grupo tenía nombre: «Historias de humor para eruditos». Contrastar este título con los títulos de las obras inmediatamente anteriores como con aquellas que se fueron publicando en España hasta que Torrente madura y publica *El señor llega,* nos lleva a descubrir la originalidad de un narrador que no se cree obligado a identificar la palabra «compromiso» con un tipo de narracción (discurso) impuesto por la combinación compulsiva escritor-editor-público. No estoy en condciones ni es este el lugar para deslindar las fuerzas implícitas en esos tres elementos. Es probable que el orden no sea efectivamente ese y que, en definitiva, variando en épocas y sistemas, atienda en buena medida a un juego dialéctico aunque de fuerzas desiguales. No abundan los casos de artistas desconocidos —casi— durante treinta años de actividad que pasan a ser —sin que las causas sean demasiado claras— estrellas de primera magnitud requeridas en las editoriales, la televisión y los periódicos. En el fondo de todo esto se mueve el monstruo de los medios de comunicación como un chovinismo disimulado. *La Princesa Durmiente va a la escuela* fue rechazada por varios editores, hoy la primera publicación es del mes de marzo de 1983 y en abril se tiran dos más. Y es seguro que haya otras.

De aquellas cinco «historias de humor para eruditos» proyectadas, sólo dos fueron escritas luego de maduradas, las dos restantes —una nunca se escribió— lo fueron tardíamente. Y de aquellas dos, una sola vio la luz en su debido momento —la de la publicación ya que no la de la crítica.

Que *La Princesa Durmiente va a la escuela* se edite fuera de su contexto «natural» le hace decir a su autor que «en cierto modo, no existe, e incluso puede considerarse irreal». Bonita sutileza que encaja perfectamente en el mundo narrativo de Torrente, sin embargo la novela existe y no como una pieza de museo cuyo interés está supeditado a otras obras, si bien es muy coherente con aquellas y llena un espacio importante respecto a la narrativa de su autor.

La novela está presentada como una farsa en donde el humor negro muchísimas veces escuece y puede recordarnos en más de una ocasión la clave del humor y el sarcasmo del mejor cine de García Berlanga. ¿Será esta «sátira contra toda cosa cognoscible» la causa de su fracaso editorial y, en alguna medida, de su éxito de hoy?

La anécdota es simple aunque su desarrollo resulte complejo. En un pequeño reino llamado Minimuslandia, monarquía constitucional hereditaria, «punto perdido navegante en los espacios» ocurre algo insólito, irreal: en un bosque —encantado por más datos—

aparece la Princesa Durmiente del cuento. Pero esto, que podría dar pie a otro cuento más o menos interesante, pone en marcha una inacabable batería de críticas que mediante variados recursos técnicos muestra, en su misma médula, una insospechada lucha de poderes. La novela es entonces todo esto que ocurre en torno a un rey con algo de quijotesco y mucho de pusilánime y la Princesa Durmiente. Torrente Ballester traza alrededor de este hecho una intrincada red de situaciones convergentes sin dejar de lado la presencia de una comitiva que presenta a Christian Dior o la presencia de un productor de cine norteamericano llamado Mr. Jacson quien mete baza en el asunto y quiere contar su historia y que dice: «¿Sabe usted por qué todos los turistas norteamericanos que vienen a Europa regresan defraudados? Porque las imágenes de Europa que nosotros les hemos proporcionado son muy superiores a la realidad».

Allí alternan todas las fuerzas: Chambelán, Jefe de Gobierno, Audiencia, ministros, profesores, quien domina los sindicatos, arzobispo y varias mujeres de carácter. Hay un narrador —sobre el final nos encontraremos con un largo capítulo narrado por un personaje femenino— cuyos puntos comunes respecto al de *El Golpe de estado de Guadalupe Limón* resultan evidentes. Es la misma ironía alejamiento y oblicuidad respecto a las situaciones y a los personajes, llegando a veces a los límites de la metanovela:

> *Como en buena medida es Canuto el protagonista de esta historia, será oportuno hacer de él más amplia referencia, si bien elaborada sobre algunos informes diplomáticos, siempre parciales y subjetivos, y a veces satíricos; pero, en el caso de Canuto, cualquiera que sea el grado de parcialidad o de ironía, siempre le serán más favorables que la prensa nacional, que parece haberse aprovechado de la libertad sólo para mofarse francamente del Monarca. En último término, hay datos rigurosamente objetivos a los cuales podemos atenernos, aunque sean escasos y se limiten poco más que a la inscripción en el Registro Civil (pág. 34).*

Lo que puede pasar en un momento por una intrascendente charada, por un divertimento sin mayores consecuencias, se convierte, a medida que el texto avanza, en una sátira oblicua y dura de la sociedad y de los individuos que la manejan. Pero la crítica no deja de lado a aquellos que se dejan manejar.

He citado antes —con palabras del mismo Torrente Ballester— la importancia que el tema del poder tiene en su obra. Es indudable que se trata de una de las obsesiones más destacadas —si no la principal— de lo que el autor llama su «minifundio literario». El poder es, entonces, el tema de muchas obras de Torrente, vinculado al mito y a las ambiciones personales, se hace visible en la lucha, en enfrentamientos de toda índole. El poder es un tema del cual se habla y que está presente implícita o explícitamente a lo largo de esta novela.

> *—Querido amigo —consideró, amablemente—, el poder no es fácil de conservar. Tiene muchos golosos. Ustedes nos lo han arrebatado, y ahora lo pierden. Es lo que viene sucediendo desde una pila de años. Yo, en el lugar de usted, compraría una finca en el campo y me dedicaría a escribir mis memorias. Es lo que suele hacerse cuando se fracasa.*
>
> *—Yo no he fracasado —respondió el Jefe de Gobierno con energía—. Tiene que haber un medio...*
>
> *—No lo creo. Peledán es fuerte. Se le ha metido entre ceja y ceja... Y, ¿por qué? Me gustaría saber para qué quiere el poder.*
>
> *—El poder no se quiere para nada. Se quiere por sí mismo (pág. 217).*

El poder es la sal de la política y quien la maneja, pero la ambición de poder no se restringe a este campo —aunque sea, indudablemente, su punto más alto— también es objeti-

vo fundamental en el territorio de la religión y en el de lo intelectual y, por supuesto, el poder sólo se justifica cuando hay sobre quien ejercerlo: el pueblo, que es aquí masa informe en la que se ampara el mito casi espontáneamente.

El peligro consiste en que si sucede lo que tiene que suceder, y nosotros no tomamos medidas para desvirtuarlo, la simpatía popular se volcará sobre el Rey de modo tan absoluto y exclusivo, que incluso persona tan poco mandona como Canudo acabará necesariamente por ejercer el mando prescindiendo de ustedes y de mí (pág. 87).

Y el poder aquí se apoya en el engaño, que es demagogia hipócrita que en la novela acaba en la deshumanización y el crimen.

También ha visto con la misma claridad, que la última consecuencia de todo esto sería la restauración de la Monarquía popular, y, en último término, de la democracia. Pero nosotros estamos aquí para evitarlo, porque sería catastrófico. En realidad, ¿qué es la política, señores, desde que existe, sino el medio de evitar que el pueblo nos gobierne? ¿Qué es sino un sistema de trampas para mantenerlo alejado del poder? Nos llamamos demócratas para engañar al pueblo, diciéndonos sus representantes. Nos llamamos sindicalistas para contener a los sindicatos, asegurando que gobernamos en su nombre. El trabajo que nos cuesta sosegarlos sólo nosotros lo sabemos. Pero ¿imaginan ustedes lo que sería el pueblo enloquecido por una idea mística, conducido por un hombre que se tuviera a sí mismo por Ungido de Dios? ¿Habría dique capaz de detener su inmensa fuerza? (págs. 96-97).

Pedro Torrente se cuida mucho de hacer una crítica realista —tampoco le interesa— y acude al humor en todas sus variedades para aminorar los golpes no desconociendo que el lector atento —ese «erudito» a quien va dirigido la novela— se apercibirá del desencanto que transmite la ironía en todos sus matices. Es posible que detrás de este humor se esconda el pesimismo más radical y absoluto de quien no cree —o no creía— que este mundo presentara más que alternativas parciales de felicidad y posibilidades aisladas y egoístas de realización, quizá a la manera del personaje François Dupont, «un hombre de edad indefinida, vestido de manera también indefinida, y con un indefinido modo de entender las relaciones humanas cuando surgen, espontáneas, de una vecindad imprevisible».

Agathy y François son los únicos personajes que, actuando, desde fuera y con clara conciencia de lo que sucede en Minimuslancia, tratan de actuar, aunque sin éxito, en el desarrollo de los acontecimientos. La Princesa y el Rey Canuto, en cambio, sufren esas circunstancias sin entrever los mecanismos necesarios para dominarlas. En definitiva, serán las dos víctimas que ese juego de fuerzas y ambiciones requerirán. Y el pueblo pasará sobre ellos como una horda.

La presencia de la Princesa provoca la absurda necesidad de negarla, de ocultarla como evidencia, porque su realidad contradice el orden establecido del mundo racional y esta es una de las razones que justifica la crueldad final de la novela que en una secuencia paródica adelanta lo que hoy conocemos como crimen organizado y que un personaje de la novela denomina «incorrección políticamente necesaria».

—Un milagro, ésa es la palabra. ¿Para qué andarnos con rodeos? La aventura del Rey esta mañana viene a decirnos: «He aquí el milagro, creed en él». ¿Y qué podemos hacer nosotros, sino indignarnos, crisparnos, alzarnos contra la ofensa? Porque nosotros vivimos en virtud de la imposibilidad del milagro; nuestro cerebro piensa porque el milagro está excluido de todo cálculo de probabilidades; gobernamos el país contando con que el milagro no puede producirse (...) Si ahora esta niñería del Monarca nos escupe en el rostro el milagro de la Bella Durmiente, mi sistema, como el de Krämer y Blücher, y todos los sistemas similares, incluso los más anticuados, se vendrán abajo, faltos de la fundamental cimentación dialéctica (pág. 93).

Los hombres, en general, no parecen preparados para un mundo que no secunde sus

creeencias —según la terminología orteguiana— mucho menos si en él arriesgan sus comodidades.[1] Y si en el hueco de una escalera se encuentran con una gigantesca ballena muerta saldrán por la ventana para llegar a tiempo a su trabajo.

Y el pueblo, como lo señalábamos, es masa informe manipulable y a la que se engaña sin escrúpulos para mantener situaciones de privilegio y poder. El manejo de las voluntades individuales y anónimas es una constante en la obra de Torrente Ballester y en esta novela se manifiesta específicamente, acabando por convertirse en uno de sus temas importantes. ¿Cómo se manifiesta aquí? El pueblo está siempre en la sombra y cuando se aparta de ella es para dar una prueba más de su pequeñez e insignificancia, y aún de su mezquindad. En el final de la novela el pueblo parece adquirir su dimensión definitiva: no tiene una conciencia clara de los hechos pero tampoco desea tenerla porque esto significaría responsablidad y ya se sabe que la responsabilidad es dolorosa, implica una elección de valores y por lo tanto un ejercicio de voluntad que muchas veces el hombre no está en condiciones de dar pero que la mayor parte de las veces no quiere dar; se trata de un hombre cobarde que no ha asumido su lugar en el cosmos en medio de los demás seres humanos. El humor negro se acentúa en la tercera parte de la obra y llega, por momentos a una crueldad que la lejanía del autor lejos de desdibujar parece acrecentar.

> *Los hombres a quienes el Jefe de Gobierno había comisionado para encauzar la revuelta, estaban entre los que habían entrado en el salón y entre los que escuchaban desde su entrada. El Jefe de Gobierno había confiado en su maestría táctica. «Sobre todo, que no surja ninguna novedad. El pueblo puede gritar lo que quiera, pero la acción la dirigiréis vosotros, y la acción puede quedarse en unos cuantos incendios y en los consabidos asaltos a las tiendas de ultramarinos»... Antes de que el pueblo comprendiese lo que acaba de suceder, nuevas ráfagas surgidas desde diversos puntos del salón, derribaron a Canuto, a Francisco, a Alberto, a Carlos. El pueblo horrorizado, retrocedió, y creyéndose asesinado, dio un alarido inmenso. Quisieron escapar, se atropellaron en la salida, se pisotearon, se mataron... Quedó el salón vacío. Los agitadores prendieron fuego a los tapices y salieron también, cerrando tras sí las puertas. El pueblo gritando, se alejaba del Palacio. Nadie se atrevía a mirar, pero el resplandor de las llamas golpeaba las espaldas de los fugitivos. Como el terror era una novedad, los técnicos de la revolución lo encauzaron también: promovieron asaltos, borracheras, orgías. El pueblo buscaba olvido y perdón, y lo halló en la fornicación, en el saqueo, en la muerte. A media noche, todo el Palacio ardía, pero nadie miraba al Palacio. De madrugada, la bóveda se derrumbó sobre los cuerpos calcinados de la Princesa, del Rey, de los pilotos. El pueblo seguía fornicando, emborrachándose, asesinándose. Con el sol aparecieron los primeros aviones: las ametralladoras dispararon sobre la multitud, y nadie protestó, porque todos se creían asesinos. Escaparon hacia el suburbio. Allí estaban las tropas: gracias a la sabiduría estratégica del Jefe de Gobierno, habían alcanzado su objetivo sin una sola baja. Los mandos ordenaron a los soldados que disparasen (págs. 317-318).*

Es probable que un cuadro tan impresionante e irónico sólo se le pueda ocurrir a un moralista que golpea con saña manteniendo aún cierta cuota de esperanza, manifiesta en esa misma dureza.

Pero el humor de Torrente no es aquí, casi nunca, gratuito ludismo que busque la risa catártica. El humor es ironía, mordacidad; es golpe y no figura de malabarista; bala al pecho y no fuego de artificio. El humor es tanto resultado de la acción como del reflejo lingüístico de esa mirada tangencial que mencioné antes. Salta a la vista si repasamos la onomástica de los personajes: Canuto, Gisella-Lillo-Ines, Rhodesius, De Sanctis, Stella Pym, Peter Wundt, etc.; como la de los organismos de aquel mundo —«Comisión Nacional de Reforma de la Realidad», «Comité Conjunto Ejecutivo», «Comité Conjunto Intersindical», club de los «Alegres Cazadores»—. Este recurso nos envía directamente al gran maestro del humor de todos los tiempos: Cervantes.

Estaban allí, con Max Pinder, poeta laureado al que detestaban las generaciones jóvenes, Hyacyntus Polirónicus, dramaturgo, Premio Nobel y conocido bordaje, al que todas las generaciones tachaban de insoportable; Polidoro Plys, el genio de la escenografía, y Teodoro Sacca, el genio de la cinematografía; Wolfgang Eitel representaba a los teóricos del teatro y Gedeón Simpleton a los críticos; en cuanto al novelista Raymond Nasty, se representaba a sí mismo y aún le sobraba. No había más historiadores que el propio Rhodesius, pero sí un arqueólogo, Dummkopf, y un especialista en Historia del Arte desde el Renacimiento hasta el Romanticismo, llamado Schulfuchs: su reputación en los medios científicos no era muy buena, a causa del período excesivamente largo abarcado por su saber (págs. 147-148).

Pero no son solamente las esferas de la intelectualidad lo que Torrente pone en solfa para criticar ridiculizando, es también, por supuesto, el mundo de la vida política y administrativa, es la burocracia y, es en definitiva, la estupidez institucionalizada el blanco constante y preferido por el autor.

4. Resultaría de interés apuntar para finalizar —aunque escape en buena medida al esquema de este trabajo— algunos de los elementos que marcan la homogeneidad de una obra ya muy voluminosa y vasta y lo suficientemente decantada como para que ella misma comience a transparentar.

Son varios los rasgos que señalan a lo largo de la narrativa de Torrente Ballester esta homogeneidad y coherencia. Existe allí una temática predilecta y un estilo preferido; una crítica mirando al mundo de los seres humanos y un sentido del humor cuyas peculiaridades se manifiestan ya desde un comienzo no obstante se vaya matizando y abandone, en etapas sucesivas, la mordacidad y la acidez a las que me referí en otro momento. El humor se vuelve en el discurrir de los textos más humano y comprensivo donde se había manifestado incluso con visos de crueldad.

Hay dos novelas de corte realista, o si se quiere, con una carga referencial más inmediata, que parecen vivir independientemente de las restantes. Me refiero a la trilogía *Los gozos y las sombras* y a *Off side.* Sin embargo al hurgar en sus temas y en sus personajes se hallan fácilmente las concomitancias. Los elementos que otorgan un perfil tan particular a estas novelas habrán de buscarse en la técnica que el autor emplea en ellas y que difiere lo suficiente como que los críticos se sientan inclinados a hablar de «realismo». Uno de los personajes más ricos y contradictorios de *Off side,* Leopoldo Allones, dice lo siguiente:

No sabe usted lo que gana una gran urbe, con tantos automóviles, con tanto olor a gasolina, si, de pronto, aparece en una bocacalle el nieto de Sitting Bull vestido de ceremonia.

Trozo que remite inmediatamente a una obra bastante posterior en el tiempo. Me refiero a *Fragmentos de apocalipsis,* en la que esta aparición de los indios —nórdicos disfrazados— es un hecho que forma parte importante de la ficción [4]. Agathy, la condesa Waldoska, tiene su primera aparición en la obra *La Princesa Durmiente va a la escuela* para reaparecer enriquecida, sin dudas, en *Off side,* caso curioso tratándose de novelas tan divergentes.

Se puede seguir, al mismo tiempo, una línea de personajes masculinos, avatares de un espíritu similar, habitados por muchos caracteres comunes. Entre ellos podríamos citar a François Dupont, Carlos Deza, Leopoldo Allones, Leonardo Landrove (hasta cierto punto), el personaje central y principal narrador de *Fragmentos de apocalipsis,* el profesor español na-

[4] Podría resultar interesante descubrir la relación que pudiera existir entre el uso del magnetófono —que Torrente comienza a usar por los años sesenta— y la creación de novelas como *La saga/fuga de J. B.* o *Fragmentos de Apocalipsis.*

rrador de *La isla de los jacintos cortados,* etc. Se trata del personaje «raro», ser anarquista, bohemio, imprevisible, inteligente, contemplático, idealista. Dice Torrente Ballester: «El atractivo principal de Dupont es el del hombre que sabe bandearse sin renunciar un ápice a su libertad, que domina lo real en su manifestación más agresiva y complicada: la sociedad; que está en el punto como un pez en el agua, pero como un pez que supiera sortear las redes y jugar con los anzuelos. François Dupont es un anarquista práctico, uno que ha experimentado lo que da de sí la vida y de lo que son capaces los hombres, y que en vez de propagar utopías que en los demás engendran ilusiones al final decepcionadas, esperanzas que cauzan, por frustradas, resentimientos; en vez de escribir novelas en las que se *realice* imaginariamente, aplica su imaginación a la vida y vive. François Dupont es, por desgracia para la especie humana, un ser completamente imposible, porque alguien se encarga siempre de suprimirlo a tiempo, como se suprimen los malos ejemplos».

JOSÉ MANUEL GARCÍA REY
Ricardo Ortiz, 110. 4.º-C
28017 MADRID

Sobre José Bento y su poema «Judas»

La incomunicación cultural luso-española es, desde hace siglos, un hecho ciertamente escandaloso que apenas alcanzan a paliar los contados nombres de quienes, a ambos lados de la frontera idiomática y geopolítica, vienen prestando atención a las letras del país hermano y vecino. Entre esos hombres, el de José Bento, poeta portugués, es el que sin duda representa hoy la contribución de mayor entidad cualitativa y cuantitativa. Bento reúne, para todo lo que atañe a la poesía española, información cumplida, criterio inteligente y actitud cordial (esto último, además, porque es amigo de muchos poetas españoles, maduros y jóvenes, y lo ha sido de aquellos otros —Guillén y Aleixandre— sobre cuya edad ha caído, por su peso natural, la muerte). No hay libro de poesía español, relevante o simplemente válido, incluso reciente o primerizo, que pase inadvertido a este sensible vigía de nuestra creación poética. Fruto y complemento de tal disposición son las traducciones de poetas españoles e hispanoamericanos que Bento tiene publicadas o inéditas: de las primeras, las de San Juan de la Cruz, Bécquer, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Aleixandre, Alberti, Cernuda, Vallejo, Borges y Neruda; de las segundas, las de Manrique, Garcilaso, poetas «morales» del siglo XVII.. más una imponente antología de poesía española contemporánea —desde Unamuno hasta los posnovísimos— que, tras varios años sin encontrar editor, al parecer va a publicarse por fin en Portugal con apoyo económico del Ministerio de Cultura español.

Pero no son sus copiosas y admirables traducciones lo que ahora me propongo considerar, sino la personalidad del poeta, su obra propia, y en especial, su poema *Judas,* cuya traducción al castellano ofrezco en estas mismas páginas.

José Bento nació en 1932, en Pardilhó, aldea costera del concejo de Estarreja, distrito de Aveiro. De 1943 a 1954 estudió en Oporto, y en 1955 se graduó en el Instituto Comercial de Lisboa. Inicialmente dedicado a la enseñanza técnica, pronto la abandonó para emplearse en una casa comercial lisboeta. Residente desde entonces en la capital, pasó después a ejercer la profesión de asesor financiero de empresas. La consolidación de su trabajo literario (poesía, traducción, crítica) tuvo comienzo hacia 1950.

En efecto —y ésta es la particularidad más llamativa de su talante de poeta—, Bento llegó a la letra impresa en 1951, en diarios y revistas, pero hasta 1978 no resolvió publicar un *corpus* poético: *Sequência de Bilbau.* Un año después sacó a la luz (en la misma colección: «O Oiro do Dia», de Oporto) un nuevo poemario: *In Memoriam.* Y desde entonces, pese a disponer de suficiente obra inédita, no ha querido volver a aparecer en libro (yo sé de ciertos editores gallegos que llevan algunos años esperando a que Bento se decida a enviarles uno que les tiene prometido). De otra parte, y por fortuna, tal renuncia a publicar su producción poética en una sucesión «normal» de libros no le ha impedido, desde sus primeros logros hasta hoy, difundir sus poemas en las revistas y los diarios más importantes de su

país; y así ha sido cómo Bento se ha ganado un prestigio incuestionable, gracias al cual está presente en las principales antologías de su ámbito idiomático. En la más completa y rigurosa de ellas, la titulada *Líricas Portuguesas* [1], el antólogo, Antonio Ramos Rosa, consignaba en 1969 la general perplejidad ante el desinterés de este poeta por lo que llamaríamos su solemne investidura editorial. Pero ocurre que Bento, aun sabiéndose reconocido incluso para oscuros lectores anónimos, se siente «poeta "clandestino", y muy gustoso de serlo» [2], y no por exquisito desdén hacia el «público» gregario, sino por estricta ética: «La demora en publicar el libro ha sido también una forma de mostrar hasta qué punto *no estoy aquí,* esto es, hasta qué punto me repugnan y me distancian muchas cosas que dominan en la sociedad en que vivo y que están respaldadas por una escala de falsos valores, inclusive en el aspecto literario» [3].

En consecuencia, recorrer las revistas en las que Bento ha colaborado y/o colabora no es hacer un mero recuento con vista al *currículum,* sino seguir su trayectoria poética y finalmente caracterizar el conjunto de su obra impresa. Pues bien, tras un fugaz debut en *Sísifo,* Bento publicó su poesía en *Arvore,* donde, a lo largo de los años 50, lo más valioso de la herencia del neorrealismo asumió las diversas aportaciones de *Cadernos de Poesía* (la otra gran revista de la década anterior, junto con la neorrealista *Novo Cancioneiro*), más los hallazgos de poetas «intemporales» como Eugenio de Andrade y surrealistas como Antonio Pedro. Prolongaciones de *Arvore* vinieron a ser la efímera *Cassiopeia,* que Bento codirigió, y *Cadernos de Meio Dia,* donde Ramos Rosa pretendió integrar la poesía de algunos jóvenes —Bento entre ellos— en la compleja experiencia de *Arvore.* Durante las dos décadas siguientes, Bento colabora en revistas de dos tipos bien diferenciados. Al primero corresponden las —digámoslo así— «acreditadas» o «conspicuas»: *O Tempo e o Modo* (de cuyo consejo de redacción forma parte por cierto tiempo), *Colóquio/Letras* (patrocinada por la Fundación Calouste Gulbenkian), *Loreto 13* (órgano de la Asociación de Escritores) y la académica (en el buen sentido del adjetivo) *Cadernos de Literatura.* Del otro tipo son las revistas de «vanguardia» que, animadas por grupos jóvenes, acogen a Bento como a poeta «magistral».

Si los heterógenos componentes de la poética de *Arvore* son el neorrealismo, el surrealismo y el esteticismo, no es aventurado afirmar que todos ellos concurren en la obra de Bento, pero de la manera que el propio poeta ha precisado: «En cuanto a la tradición en que se insertan mis poemas, creo que es la de una reflexión emocionada sobre el hombre (entre los demás, yo mismo) y el mundo, condicionada por lo que sé que ha ocurrido en mi tiempo, procurando transformar la materia con que trabajo, y que es mi lengua en el estado en que me fue legada después de siglos de labor de quienes me han acontecido. Creo que es la tradición que, en la poesía portuguesa, viene de Camoẽs a Fernando Pessoa y Jorge de Sena» [4]. Pocas líneas más abajo del mismo texto, Bento ha reconocido en su obra dos especies de influencia: una primordial, de revelación de la poesía en cuanto tal (Camoẽs y Hölderlin), y otra directa, de lenguaje y de visión del mundo (Rilke, Aleixandre y Eliot).

---

[1] Portugália Editora, Lisboa. Los poemas de Bento figuran en la *Quarta Série,* 1969, que es el volumen preparado por Antonio Ramos Rosa.

[2] En carta a mí, del 11-12-1980.

[3] En *Jugar con Fuego/Poesía y Crítica,* X, Avilés (Asturias), 1980.

[4] *Ibid.*

De su libro *Sequência de Bilbau,* cuyos polos son el realismo y la preocupación metafísico-existencial, me ha escrito el propio Bento: «... debo confesar que no me propuse... dar una vision *local...* Como recuerdo con el verso de Unamuno que felizmente encontré después de escritos los poemas, *"El mundo entero es un Bilbao más grande",* yo me propongo partir hacia una visión del mundo, que tuve la oportunidad de escribir, en parte, en Bilbao...» [5]. El verso de *Sequência* se ordena, dice Angel Crespo, en «versículo de amplio y sostenido aliento, matizado por unidades rítmicas y temáticas que le proporcionan una estructura frecuentemente musical» [6]. *In Memoriam* es, en palabras de su autor, «un poema dedicado a la memoria de alguien a quien debo mucho de lo que soy, y publicarlo fue revelar cuanto esa persona fue y es para mí y querer que ella continúe su vida en mí y en quienes lean ese poema» [7]. Bellísima elegía que avanzada desde la mirada hasta la reflexión, *In Memoriam* está configurado más unitariamente que *Sequência,* y su elocuencia es transparente y delicada al principio, opaca y áspera después, cuando se aplica a constatar la realidad material, el tiempo de la muerte común y el envilecimiento y sordidez de un mundo ya despojado de toda pureza.

Judas, absolutamente inédito hasta ahora, es un poema de casi 200 versos, dividido en cuatro partes que en realidad son dos, correspondientes a sendos monólogos de Judas y Jesús, si bien el monólogo de Judas se prolonga en tres tiempos sucesivos que justifican la subdivisión en tres partes (las tres primeras del poema). Para ahondar en el sentido de *Judas,* antes de reparar en detalles de hechura, es imprescindible detenerse en el examen de un dato sustancial que Angel Crespo ha acertado delimitar: «Si Ramos Rosa observó hace años su carácter religioso [de la poesía de Bento], preciso es aclarar que la suya no es una religiosidad confesional, cuando menos en lo que a expresión poética se refiere. Las raíces simbolistas de esta poesía se manifiestan en los resultados de una meditación encaminada a trascender una realidad que no es la patria del poeta. Pero el aliciente que le mueve no se sitúa en un más allá platónico, sino en otro, aún más misterioso, que Bento se abstiene, pudorosamente, de invocar» [8]. Sin embargo, no sólo el tema sino también todos y cada uno de sus planteamientos puntuales son, en *Judas,* específicamente cristianos. Al hilo del relato evangélico, del cual toma frases y términos textuales, Bento establece la necesidad del hombre para Dios y, sobre ella, la relación, en pugna dialéctica, entre el destino humano y la misericordia divina, o más exactamente, entre la irrefragable subordinación del hombre a la «economía de la salvación» y, de la otra parte, la libertad última que el hombre recibe del amor (y por el amor) de Dios salvador —esto es, de Jesús—, y con esa libertad la salvación personal, que le llega rebosando «lo señalado desde el principio de los tiempos», «lo que está escrito». Judas, fatal corredentor que debe pagar con su propia condenación la salvación de todos los hombres, oscila, en el poema de Bento, de la perplejidad rebelde a la perseverancia en la fe y en el amor a Jesús. Tan viva oscilación entrecorta y crispa el poema; la perplejidad lo puebla de interrogantes y de especulaciones. Jesús, en su monólogo, también se hace preguntas, pero las envuelve en una ternura que en el verso final se coronará con el reconocimiento de la inocencia de Judas y el anuncio de la salvación del *«répro-*

---

[5] En carta del 15-3-1980.

[6] *Cal,* n.º 32, Sevilla, marzo de 1979.

[7] En *Jugar con Fuego,* núm. cit.

[8] *Antología de la poesía portuguesa contemporánea,* tomo II, Ediciones Júcar, Madrid, 1982, pág. 19.

bo humillado entre los elegidos»; así, el poema atenúa en su cuarta parte la discursividad que le es connatural y por la que el verso se ha mantenido abrupto, escasamente pautado sobre apoyaturas métrico-rítmicas tradicionales. Estas, cuando aparecen, son tan «delicadamente apasionadas» como Crespo dice refiriéndose a las del resto de la poesía de Bento [10].

Judas es, a mi entender, un intenso poema «teológico» en cuanto que es reflexión desde la fe, acerca de un aspecto de la trascendencia y sobre la base de unas Escrituras. No obstante, admite una «segunda lectura», al nivel de la inmanencia humana; su contenido sería, en tal caso, la tensión dialéctica entre el destino individual del hombre y el amor (entendido este último como afecto humano hacia los semejantes, capaz de modificar la realidad y finalmente la suprema dignidad del hombre.) En una o en otra lectura, es un poema denso, vehemente en su sobriedad razonante y, en definitiva, bello y verdadero por igual.

ENRIQUE MOLINA CAMPOS
Armengual de la Mota, 19, 3.º, 2
29007 MALAGA

[9] Estas denominaciones son propias de la métrica portuguesa. El dodecasílabo, también llamado *alexandrino,* se corresponde con nuestro alejandrino, y el decasílabo con nuestro endecasílabo.

[10] Antología, loc. cit.

JUDAS

1

¿Para qué te encontré, para qué te hice caso?
Preferiría que, cuando me viste por primera vez,
me hubieses abuyentado, lo que no hacías ni a los perros;
más todavía: nunca haber oído ni siquiera tu nombre.
De lejos, tu llamada no me habría inquietado,
y yo habría vivido sin saber que viniste, ileso de tu ley.

Como uno de los doce te seguí. No te había buscado.
Nos distinguiste tú. Tú nos llamaste.
Y ya me conocías aun mejor que yo mismo:
no solamente lo que era, sino lo que seré y lo que soy.
¿Por qué, pues, únicamente yo debo pagar el precio
que a todos y a nadie cabría satisfacer?
Tú eres el enviado. ¿Y por qué necesitas de alguien
para salvar a los demás? ¿No te bastas, sin mí,
para asumir tu propio designio? ¿Acaso quieres
que yo también sea redentor y, más que tú, a la muerte
me entregue? Porque tan sólo muerte me prometes
si redimo sin que me des la menor esperanza,
tan sólo una desesperación abismal cuando afirmas
que nada me consientes sino ser carne pútrida.

Ya me serví del mismo plato que tú, ya me tendiste
el bocado que me estaba guardado: su veneno
se disuelve en mi boca y en mí se va esparciendo.
¿Cómo decirte que no, que no iré a ejecutar lo que vilmente
había contratado aun después de que tú proclamaras
lo que me espera? Para eso me escogiste,
y yo cumpliré lo señalado desde el principio de los tiempos.
¿No ha estado en ti presente siempre este momento
que hasta ahora no habías anunciado a nadie?

Si, para impedir eso, no te está permitido
nada, ¿qué puedo, qué podré hacer yo?
Si sabías que me fuera mejor no haber nacido,
¿por qué me convocaste por dos veces:
cuando mis padres me arrancaron a la nada
y cuando me hiciste señas para que te siguiese,
a ti, que eras el caminante y eres el camino?

Estamos entre hombres. Y yo soy uno de ellos,
por quienes tú vas a morir.
¿En vano
respecto a mí?
¿Tú crees que mi condenación será inútil?
¿Sin ella podríais tú morir y ellos salvarse?
¿Y cómo lograrías ser hombre por entero sin la muerte
que nos ha de hermanar? ¿Qué me respondes?
¿No quieres prescindir de mí?

¿No tienes fuerza para negar lo que está escrito y tú mismo
[dijiste
al hacerme partícipe del infinito vino de tus venas?
Dame la palabra que me liberte y prenda a tu lado,
para que hasta el final continúe contigo,
como aquel primer día en que pusiste en mí los ojos.

2

¿Hizo falta mi beso para que te rindieses
a tus sayones? Tú sabías que no. Todos te conocían. Tu faz era,
por desiertos, aldeas y ciudades,
una bandera, una trompeta al viento,
una antorcha con demasiadas alas para quedar oculta.
¿Por qué, entonces, te besé en la mejilla? Solamente tú y yo lo
[sabemos.

Fue la postrera súplica y el fin de la alianza que firmamos
para dar término a lo que ya estaba decidido
y para que reconocieses que por dentro de ti yo he sido una luz
[negra
avanzando hasta sumarse a todas las sombras del abismo.

Si mi presencia es aquí inútil, pues gritaste
a los que ahora te acosan: «Yo soy el que buscáis»,
¿por qué determinaste que fuese yo quien los guiase?
¿Tal vez para que el hombre, incluso el arrastrado
por el más sórdido torrente, pueda esperar salvarse
todavía en la vida que tú le vas a dar?

3

La sangre inocente que vendí, está a punto de ser derramada.
¿Tendría el suficiente coraje para seguir la voluntad del Padre
si en mí no viese a cuánta hondura llega

la miseria en el hombre, y que sólo el absoluto sacrificio
lo podrá rescatar? Cuando entregué al maestro,
mi cuerpo fue la imagen perenne del pecado,
que, apremiándolo a desear la cruz, yo le ofrecí.

Siento un acerbo remordimiento de mis actos.
Mas, ¿qué es sentir remordimiento?
¿Querer volver atrás, muy lejos, revertir
las horas que viví para llegar a ese momento
en que pequé, y usarlas de manera contraria?

Habría que retroceder hasta el primer instante, hasta el soplo
en que despertó el hombre y, por el hombre, luego,
mi infame gesto se proyectó en el tiempo.
¿Y a otro le tocaría vivir el sufrimiento que yo recusase?

¿Qué voy a hacer con los días que aún me quedan?
Sólo llorar la ausencia de aquel que no habría llegado
sin mí a su plenitud, y a la vez conseguir para él la muerte
que como hombre habrá de serle propia.

Voy a precipitarme en la muerte apasionadamente,
seguro de que en breve a él me uniré:
las palabras con que me llamó no se perdieron en el aire,
y yo acepté sin condiciones cuanto ellas me exigieron.

Mi vida fue la muerte para la que él nació,
para que él pueda morir por mí, por todos nosotros.

4

Soy todavía un hombre. Todavía me falta
el paso por el último horror, para que nunca
vuelva a ser ignominia y despierte en el hombre
fuerzas con que él levante la losa del sepulcro
y desate su cuerpo en el jardín del alba
donde perfectamente su dimensión inscriba.

Nada sé de esa destrucción, tan necesaria
que hasta yo mismo habré de padecerla
para que así Dios cumpla su propósito, el mío;
pues no consumaré a mi Padre sino cuando la muerte
complete así mi condición de hombre.

Porque soy tierra donde la cruz se enraíza hasta ahogarme,
nada veo ni oigo. Soy simplemente alguien
presto a morir: lo más que cabe ser.
Tanto, que Dios nunca esplendará como hoy esplende
en mis espinas y en mi sangre fugitiva.

¿Siento el pavor carnal de este momento?
Mis días terrenales revivo, y me interrogo.
¿He vivido sujeto a lo que fue anunciado
cuando yo no era sino verbo y no podía
escapar de lo que acerca de mí ya estaba escrito?
¿Cómo decir que el hombre es libre si ni siquiera yo lo fui,
si al unirme a la carne sin la cual mi Padre no habría probado
el humano alborozo del hijo que yo soy
(ni, aun amándome antes de la creación del mundo,
habría alcanzado su extensión total),
lo hice con designio desde siempre marcado,
cediendo a palabras proferidas de muchísimo tiempo
y que eran, antes, su naturaleza y su deseo?

Así fue cómo entre los doce aparté a Judas;
sabiendo que me vendería a mis verdugos;
profetizado estaba que comería de mi pan y que levantaría
contra mí el calcañar. ¿Por qué me serví de él,
por qué acepté el concurso de aquél a quien yo había gritado
que le fuera mejor no haber nacido?
¿Para que un hombre, al perderse para salvar a los demás,
señale el límite que no habrá de detener a nadie?

¿Para mostrar que Dios no puede nada sin el hombre,
aunque éste sea un réprobo humillado entre los elegidos?

¿Podía yo aprovecharme del demonio, haciéndolo operario
de la resurrección del humano linaje?
La salvación del hombre sólo al hombre compete:
para participar en ella, Dios tuvo que crecer
de un vientre de mujer, renunciar a su casa
para atender al llamamiento de su propia voz,
exponerse al rencor de los hermanos y, por último,
sentirse abandonado de Dios y de sí mismo,
cual llama que en su raíz ha consumido todo el pábulo.

Nunca haría yo uso de un brazo menos puro que el del hombre
para alcanzar lo que me pertenece, mi muerte, como precio
de la vida de cuantos la procuran.

A Judas lo escogí teniendo ya la certidumbre
de que iría a trocarme con un cordero ajeno
por un puñado de monedas, seguro él de que nada
me podría vencer. Y al mandarle que hiciese
de prisa lo que andaba preparando,
se apresuró a ocuparse de lo que yo ordené.

Nunca lo llevé a penetrar lo que le estaba reservado
entre los otros, y que no era el amor, ni la belleza, ni la
[gloria,
sino el placer del tesorero negocioso
que invierte su propia alma en acrecentar el peculio,
convencido de que esa fiebre es un profundo ministerio.

¿Por qué en los días en que estuvimos cara a cara
no lo toqué con la mirada y las palabras que transforman?
Sin embargo le di el balsámico nombre de amigo
cuando nos enfrentamos por última vez
—cada uno ya a solas con la muerte.

¿Le habría dado yo ese nombre si fuese él un demonio?
Mejor, que un ángel nocturno viniese a atarme con sus alas
y me arrojase al vórtice del odio.
sin que nunca tuviese que declararse cómplice.

Judas anda ahora errante en un páramo de remordimiento:
se está acercando a mí, pero no se da cuenta.

¡Oh el rostro de mi Madre, herido, protegiéndome
como si yo estuviese ya tendido en el sepulcro;
imagen que me punza, pero de la que quiero empaparme
para saber la culpa de un dolor más que humano!

¿Cuántas veces caí bajo la cruz, bajo la densidad de la angustia
que, desde siempre hasta el fin de los tiempos,
en ella se concentra sobre mí?

¿Me falta mucho hasta el último paso?
Qué importa: ya no reconozco mi carne, me desgarra
la multitud que se arrastra a mi encuentro
en una tolvanera de sangrientos ardores
que su pan vivo vienen a recibir de mí.
Son hombres, por quienes voy a morir como un hombre
para que en su luz divina florezcan un día.

Entre ellos,
límpido en su muerte,
Judas,
a quien tiendo las manos.

JOSÉ BENTO

La lección de biología *

Mucho se ha escrito sobre esta particularidad del poeta que consiste en que para él la infancia nunca termina y siempre habrá en su actitud algo propio del niño. Esto es indudable, por lo menos en el sentido de que las experiencias de la infancia permanecen vivas en él con gran intensidad, y en época muy temprana, ya en sus primeros escritos de adolescencia, está contenido el germen de lo que será su obra futura. Es evidente que los instantes de felicidad al igual que los de horror, sentidos por el niño, marcan toda la personalidad del hombre. Pero también el pensamiento del poeta está en función de la visión del mundo que le fue inculcada en la infancia por los padres y los maestros.

Pensemos, tan sólo, cuántos años de nuestra vida transcurren en la escuela. Es aquí justamente donde se nos entrena para asumir nuestro papel de partícipes en una determinada civilización. Cada día estamos sometidos a un proceso de indoctrinación con el fin de que nuestra manera de pensar no difiera de la de nuestros contemporáneos de modo que no tengamos la ocurrencia de dudar de axiomas como, por ejemplo, de que la tierra gira alrededor del sol... Existen distintas formas de indoctrinación según cada sistema político; sin embargo, debido a que el mundo está ya dominado por el culto a la ciencia, de esta ciencia que la vieron nacer los siglos XVI y XVII en el pequeño rincón de Europa occidental, tanto al niño chino como al norteamericano o ruso, se les proporciona, en forma de compendio popular, la misma visión científica resultado de los descubrimientos de Copérnico, de Newton o de Darwin. Resulta asombroso el hecho peculiar de que prácticamente todos los demás sistemas del universo quedan de antemano excluidos y no se les da ninguna oportunidad de competir con los conceptos de la realidad impuestos por la ciencia, es decir, por la perspectiva occidental. Sólo la agudeza sarcástica de un maestro de la paradoja, como lo fue el filósofo ruso Lew Szestow, es capaz de incitar en nosotros una reflexión sobre la diferencia palpable entre la educación de un joven bárbaro, que creía en los fantasmas y en la magia, y la de un niño de hoy. Este problema le interesaba a Szestow ya a principios del presente siglo: «Es otra la situación del niño en nuestra sociedad. Su imaginación dejó de ser agobiada por las leyendas; sabe que los demonios y los magos no existen y entrena su mente para no creer en semejantes mentiras, en contra del corazón que lo seduce con la nostalgia de lo maravilloso. Desde su más temprana infancia recibe una información sólida cuya credibilidad sobrepasa de manera absoluta

* Capítulo tercero y último del Libro *Testimonio de la poesía.* (Los capítulos primero y segundo aparecieron en los números 420 y 425, respectivamente, de *Cuadernos Hispanoamericanos*). Trabajo publicado en la revista polaca *Tygodnik Powszechny* de Cracovia, núm. 23 de 1983.

todas las invenciones, incluso las relatadas por los más ingeniosos autores de fábulas. Le dicen, por ejemplo, y de modo tan autoritario que no admite duda alguna, que la tierra no es inmóvil como se podría suponer, que el sol no gira alrededor de la tierra, que el firmamento no es un espacio estable, que el horizonte es sólo una ilusión, etcétera.» Así, según Szestow, se está creando en cada uno de nosotros una tendencia de aceptar como verdad aquello que en lo más profundo de nuestro ser sentimos como falso.

No sería exagerado afirmar que para la mayoría de los poetas la poesía es, en cierta medida, la continuación de lo que escribieron en sus cuadernos escolares o, más bien, lo que ahora siguen escribiendo al margen de ellos. Los términos de la geografía, de la historia o de la física, descubiertos entonces por primera vez y, por lo mismo, tan fascinantes, son el fondo de numerosas y geniales obras poéticas, como por ejemplo, *El barco ebrio,* de Rimbaud. La importancia que se otorga a las materias de la enseñanza también cambia constantemente. En los tiempos de Rimbaud dominaban aún la geografía y la historia, suplantadas después por las ciencias naturales, sobre todo, por la biología.

Los adversarios de la teoría de la evolución, que argumentaban su animosidad hacia ella por considerarla contraria a la Biblia, bien intuían en dónde estaba el peligro, puesto que la mente una vez atormentada por el concepto evolucionista quedaba ya definitivamente perdida para ciertas creencias religiosas. El descubrimiento de Copérnico le había quitado a la tierra su posición central en el Universo, pero las revelaciones sobre los orígenes simiescos del hombre significaron un golpe no menos fuerte; no sólo porque pusieron en tela de juicio la idea de la absoluta singularidad del ser humano, sino que también indirectamente atacaban, por ponerlo en duda, el sentido de nuestra muerte. La naturaleza, con su inimaginable sacrificio de billones de vidas, necesario para la permanencia de las especies, es absolutamente indiferente ante el destino de un ser individual. El hombre, por formar parte de ella, se convierte en un número más de la estadística. Poco a poco se va reduciendo la fe en la misión particular de cada uno de nosotros, concebida en las categorías de la redención y del castigo. Es como si a una imagen tradicional de la vida alguien añadiera la otra, científica, en conflicto profundo con la primera, lo cual genera una angustia permanente que nace siempre cuando el intelecto se encuentra sin defensa ante las contradicciones, acusándose a sí mismo por falta de suficiente consistencia. En la escuela las contradicciones están respaldadas por materias como la literatura o la historia, en las que permanece codificado cierto sistema de valores que difícilmente coinciden con la objetividad científica.

En cuanto a la poesía que suele nacer en los bancos del colegio, ésta debe buscar su camino en las nuevas orientaciones, según sus posibilidades, consciente de que la imaginación pierde su fundamento; es decir, la fe en la posición privilegiada del hombre en el espacio y en el tiempo, tanto del ser humano en general como del individuo. En la poesía contemporánea podríamos señalar distintas formas de este proceso y, tal vez, un día, alguien decida escribir su historia. Si yo tuviera (pero no la tengo) esta intención, tomaría como muestra los programas escolares de distintas épocas, sabiendo de antemano que encontraría en ellos una parte cada vez mayor de

orientación científica y, proporcionalmente, cada vez más disminuida de las ciencias humanas, es decir, la sección correspondiente a la filología y a la historia; después buscaría las correlaciones entre esta tan acentuada orientación de las ciencias naturales y la filosofía latente en los versos de los poetas. Me parece que tanto la educación como la poesía norteamericana se presentarían como las más determinadas por las ciencias naturales. Pero sospecho que otros países tampoco se quedarían muy atrás.

Voy ahora a leer un poema que es una muestra evidente del poder que ejercen las lecciones de biología... Debo explicar por qué escogí precisamente este poema, aunque bien podía haber elegido algún otro, igualmente representativo, o incluso más, porque no tendría que recurrir, como lo hago ahora, a la traducción [2]. Pero sucede que Polonia es un país de mujeres poetas intelectualmente muy refinadas. En los años sesenta han llamado mi atención los poemas de una de ellas, muy joven entonces, Halina Poswiatowska. Había en ellos un tono estremecedor de la desesperación ante lo perecedero del cuerpo y ante nuestra irremediable condena de habitar este cuerpo mortal; de ahí la vivencia tan intensa del amor siempre acechado por el final, siempre al filo de la vida y del vacío del más allá. Poco después supe que esta joven mujer sufría una incurable enfermedad del corazón. En los setenta, cuando murió teniendo no más de treinta años, los poetas amigos suyos trataron de mantener su leyenda. Fue entonces, cuando otra poetisa muy conocida, Wislawa Szymborska, dedicó a su memoria el poema que voy a leer en mi traducción. Su título, *Autotomia,* prestado de los manuales de zoología, significa la autodivisión. Su protagonista, el pequeño animalito del mar —la holoturia— tiene también otro nombre: el pepino del mar.

Autotomia

in memoriam
Halina Poswiatowska

Frente al peligro, la holoturia se desdobla:
una de sí misma se rinde, para que el mundo la devore,
mientras la otra se redime en la fuga.
Bruscamente dividida entre la caída y la salvación,
entre el castigo y el triunfo, entre lo que había sido y lo que vendrá.
En la mitad del cuerpo de la holoturia, se abre el abismo,
sus dos orillas, de repente, no se reconocen.
Una orilla —la muerte, otra orilla— la vida.
Aquí la desesperación, allí la esperanza.
Si existe el balance, los platillos ni se mueven.
Si hay justicia, aquí está.
Morir lo necesario, sin violar la medida.
Brotar lo debido, de la materia que logró salvarse.
Sabemos desdoblarnos, sí —también nosotros mismos.

---

[2] Milosz se refiere naturalmente a la traducción del poema al inglés. La traducción ofrecida aquí es la directa del original polaco al castellano. (Nota de la traductora.)

Paréntesis entre el cuerpo y el susurro degollado.
Entre el cuerpo y la poesía.
De un lado la garganta, del otro, la risa,
Frágil, a punto de quedar ahogada.
Aquí el corazón oprimido, allí, non omnis moriar,
tres palabras apenas, como tres plumitas al vuelo.
No es el abismo lo que nos divide.
Es el abismo lo que nos rodea.

Hace muchos años, otro fenómeno de la naturaleza, común y quizá no tan científico, servía a los filósofos y los poetas para representar la metáfora del pasaje de la vida a la muerte. Me refiero a la metamorfosis de una crisálida en mariposa; de un cuerpo abandonado por el alma que va en busca de su liberación. Este dualismo del cuerpo y del alma había permanecido durante siglos en nuestra civilización. Pero en vano lo buscaríamos en el poema citado. Aquí el abismo se abre en el cuerpo de la holoturia mediante una división en dos «yo» orgánicos. Con el Renacimiento nació otro dualismo, paralelo al del cuerpo y del alma. Pienso en el dualismo del olvido y de la fama expresado en una máxima: *ars longa, vita brevis,* en el afán de permanecer vivo en la memoria de la posteridad: no todo muere, *non omnis moriar*. Podríamos considerar este segundo dualismo como otro sistema de protección, paralelo al primero de naturaleza cristiana conforme la ambigua simbiosis del patrimonio de la antigüedad con el mensaje del Evangelio, por lo menos, en todos los países donde el latín fue el idioma universal. Por supuesto, han sido pocos los que podían asegurarse la fama; la máxima de la brevedad de la vida y de la inmortalidad del arte es, entonces, elitista, y más que en la obra misma, insiste en su percepción social. La aceptación tardía o incluso póstuma en las generaciones postreras llegó a ser uno de los grandes *clichés* de la civilización occidental. Pero este esquema se mantiene vigente sólo el tiempo en que permanece viva la unión del poeta con la gran familia humana. Extraños fenómenos suceden en la poesía de la segunda mitad del siglo XIX: los individualistas que se rebelaron en contra de los que piensan «tal como es debido», en lugar de insistir en la longevidad del arte —*ars longa*— intentan elevarlo a puesto tan alto que por lo mismo empiezan a proclamar la idea del arte por el arte, *l'art pour l'art*. Ante el común debilitamiento de valores que poco a poco perdían su fundamento metafísico, brotó entonces una concepción de la poesía perfectamente autónoma y, por lo mismo, indiferente a la crisis. Regida sólo por sus propias reglas sería una forma particular del antimundo. Frente a esta nueva concepción del arte poético, el viejo *cliché* de la admiración de la posteridad perdió su poder de seducción y cedió el lugar al postulado de la realización de la personalidad individual del poeta, tal como si éste tratara de dejar para siempre moldeada en yeso la forma de su rostro: *Tel qu'en lui même enfin l'éternité le change,* según las palabras de Mallarmé en *El epitafio de Edgar Allan Poe*.

El poema de Wislawa Szymborska que acabo de leer, pertenece a una fase mucho más tardía que la del culto de la poesía elitista. Pudimos observar la progresiva decadencia de esta última cuando la individualidad de cada ser humano quedaba, poco

a poco, desprovista de un valor único e irrepetible y, dominada por los mecanismos globales de carácter social o psicológico se convertía en un número más de la estadística, en una cifra cualquiera. En el poema de Szymborska nuestra división no es más la del cuerpo y de la obra que va a quedar de nosotros, sino la del cuerpo y del «susurro degollado»; la poesía es solamente este susurro, sólo «una risa a punto de quedar ahogada». Si incluso no todo muere, es breve esta frágil inmortalidad y el «non omnis moriar» de la poesía adquiere el sentido un tanto irónico.

Todos nosotros participamos en las sucesivas transformaciones de los conceptos del mundo que no siempre armonizan con nuestras convicciones personales, y tratamos de suavizar su carácter radical, silenciando nuestro instinto del porvenir. Son muy pocos los dotados de valor suficiente para revelar las conclusiones cruelmente evidentes. William Blake fue uno de los primeros en denunciar la destructiva influencia de las ciencias naturales sobre *The Divine Arts of Imagination* «las divinas artes de la imaginación», y como a los enemigos de lo que él llamaba el *Don de la mente* había considerado a esta trinidad diabólica: Bacon-Locke-Newton. Escribía pues:

> «La Elucubración es un espectro en el hombre. Tan pronto como éste olvida la Imaginación, encerrado como en una coraza, en la Ratio de las Cosas Vistas, establece ya la Moral y el Derecho para destruir la Imaginación —este Cuerpo Divino— con la Tortura y las Guerras.»

Por supuesto, sin intención alguna de perseguir la ciencia y de proclamar la teoría de que la tierra no es redonda, sino para revelar el conflicto en toda su agudeza, vuelvo a citar a Blake y a su defensa de la imaginación ingenua:

> «Y cada Espacio que el Hombre percibe alrededor de su casa mirando desde el tejado o desde el huerto en el monte, aunque éste tuviera sólo la altura de una toesa y media, este espacio es su Universo.
>
> Y en cuanto a las falsas apariencias en las que se fija el razonador, de la Esfera que gira en el Vacío —éstas sólo son la ilusión del Ulro.»

En el conflicto mencionado, la ganancia, como bien la entendió Blake, consistía en salvar al hombre de la imagen de un mundo totalmente «objetivo», frío e indiferente del que la «Divina Imaginación» quedaría excluida para siempre. Los pronósticos de Blake llegaron a cumplirse. Medio siglo después de su muerte, la rápida erosión de la fe en cualquier otro mundo que no sea el regido por el determinismo matemático, llega a ocupar una posición central en la obra de Dostoïewski y de Nietzsche. Más aún, se llega a confirmar la posibilidad de que la devaluación de todos los valores rechazados por la concepción científica de la realidad, alcance, también, al concepto mismo de la verdad, y, en consecuencia, los criterios de esta última serían válidos sólo dentro de un sistema de referencias bastante arbitrario. Nietzsche, en su visión del porvenir, había definido al estado de la mente de las futuras generaciones en el que no sería difícil reconocernos a nosotros mismos:

> «¿Qué significa tener fe? ¿Cuál es su fundamento? Cada fe es una afirmación de algo como verdadero.»
>
> «La forma más extrema del nihilismo consistiría en la convicción de que cada fe, cada afirmación de algo como verdad, tiene que ser errónea, puesto que no existe *el mundo verdadero.*

Entonces: queda sólo la ilusión con perspectiva, porque siempre necesitamos a un mundo abarcable, comprehensible, simplificado» [3].

El poema de Wislawa Szymborska refleja la común sensación de la relatividad de todos los criterios. Difícilmente buscaríamos en el canon del siglo XX el dualismo platónico del cuerpo y del alma, el ideal de la fama eterna, ya que éste no corresponde más a la conciencia del cambio perpetuo de los estilos y los gustos, la concepción de la obra para sí misma, aquel, quizá, último bastión del valor absoluto. Queda de nosotros el «susurro degollado», la «risa a punto de quedar ahogada...». Sería injusto menospreciar esta lúcida y cruel conciencia, puesto que no está lejos de ser una virtud heroica. Aquí también podría verificarse la profecía de Nietzsche acerca de lo sobrehumano que está obligado a asumir el habitante de nuestro siglo. Vale la pena volver a citar sus palabras:

«He aquí la medida de la fuerza: hasta qué grado somos capaces de afirmar ante nosotros mismos, que sólo existe la *apariencia,* que la mentira es inevitable, y poder seguir viviendo con esta conciencia. En este sentido, el nihilismo concebido como la negación total del mundo y del ser verdaderos, podría llegar a ser el *modo divino de pensar»* [4].

¿Es posible «seguir viviendo» frente a una situación en la que las cosas que nos rodean quedan vaciadas de su ser metafísico debido a que no existe el «mundo verdadero»? La respuesta a esta pregunta, ofrecida por la poesía del siglo XX es negativa. Su heroísmo resulta forzado y no nos alienta una convicción de que somos lo suficientemente maduros para enfrentar lo sobrehumano. La conciencia de que las palabras establecen relaciones sólo entre ellas mismas, incapaces de reflejar la realidad que exige de ellas una interpretación inmediata, resulta deprimente para los poetas, y es posible que justamente esta frustración determine el tono pesimista de su poesía. A esto habría también que añadir la acechante perspectiva del aislamiento de los poetas dentro de la sociedad. En el romanticismo aún existía la unión entre ellos y la «gran familia humana», es decir, se mantenía vigente el modelo renacentista de la fama y la gratitud recibidas por parte de los lectores. Desde que la poesía había recurrido a la clandestinidad y, con menosprecio, la bohemia volvió la espalda al filisteo, la palabra de los poetas encontraba un fuerte respaldo en la fe en el sentido absoluto de la obra de arte. La convicción del antagonismo esencial entre el arte y la realidad fue el gran aporte con el que la poesía entró en el siglo XX, no obstante, la fuerza de esta convicción pronto empezó a desmoronarse por lo que la famosa creencia en la superioridad del poeta como ser elegido, también, poco a poco, iba perdiendo su argumento. Para el autor de libros poéticos que nadie lee, o de los versos que pocos comprenden, ¿qué consuelo le puede dar la conciencia de que en sus poemas quedan detenidos sólo el «susurro degollado» y la «risa a punto de quedar ahogada»?

La lección de biología había provocado muchas transformaciones de nuestra imaginación sin limitarse a las que conciernen solamente al destino individual del

[3] En la *Voluntad del poder,* primavera-otoño 1887. Cita según la traducción inglesa de Walter Kaufman y R. J. Hollingdale. (Nota del autor.)

[4] Ibíd.

hombre. Inevitablemente, aunque de manera casi inadvertida, tiene que cambiar también nuestra actitud frente a las grandes catástrofes que afectan a miles y millones de seres humanos. Hoy día resulta difícil comprender por qué el terremoto ocurrido en Lisboa en 1755 influyó con tanta fuerza en la mentalidad de los hombres del siglo de las Luces, ocasionando incluso un gran debate filosófico. El número de víctimas que ascendió aproximadamente a las 60.000, fue modesto en comparación, por ejemplo, con la cantidad de pérdidas que ocasionaron las guerras modernas; fue modesto también si lo comparamos con la cosecha de mortandad causada por la epidemia de peste en la Edad Media. La diferencia en la apreciación de estos datos consiste en el hecho de que las desgracias muy remotas han sido aceptadas como manifestaciones de la irrevocable voluntad divina, en cambio, la destrucción de Lisboa proporcionó a los deístas un argumento según el cual la Providencia no tenía allí nada que ver porque Dios, este Gran Relojero, había abandonado el mundo a su propia suerte. Si no fuera así, razonaban, habría que culparlo de la crueldad gratuita. Para nosotros, semejante lógica nos resulta abstracta... No obstante, si quisiéramos encontrar una explicación razonable, sólo nos quedaría dar la razón a los epicuristas y repetir con ellos que los dioses o son todopoderosos, lo cual excluye la posibilidad de que sean buenos, o son buenos y entonces no pueden ser todopoderosos. Sea como sea, no cabe duda que la lección de biología significó el triunfo de la visión científica del mundo, por lo que, en consecuencia, toda la responsabilidad posible le fue cedida a la cadena de las causas y los efectos. El trasplante de la esfera de la naturaleza al dominio de los mecanismos sociales, gracias a la lección de biología, se nos presenta como un fenómeno totalmente natural. Por supuesto, no tendría sentido alguno culpar a la ciencia por el hecho de que los resultados prácticos de su búsqueda queden, a veces, muy lejos de las intenciones previas de los científicos. Hay que reconocer que la ciencia no sólo ayuda a perfeccionar el instrumental, cada vez más terrorífico, de conducir la guerra. Penetra también el tejido de la vida social, suscitando cambios cuya dimensión aún sobrepasa nuestra capacidad de entendimiento. El envenenamiento de las mentes por las imágenes seudocientíficas encuentra su analogía en la contaminación del medio ambiente por la técnica que también es producto de la ciencia. Por ejemplo, *the survival of the fittest* en su forma vulgarizada no sólo había influido en que el naturalismo brutal se expandiera en la literatura, sino que también ayudó a la creación de un cierto clima general que logró favorecer la idea de la aniquilación terminante de millones de seres humanos con objetivo de cumplir con los requisitos de la «higiene social»... Asimismo, la ciencia proporcionó las posibilidades técnicas del holocausto al igual que los instrumentos de la gran masacre que fue la guerra de las trincheras de 1914-1918. El poeta jamás estuvo tan violentamente comprometido a afrontar los hechos esencialmente contrarios a su naturaleza infantil, como en el siglo XX. No cabe duda que a cada uno de nosotros le toca descubrir, ya en los primeros años de vida, las reglas intransigentes de la existencia, que percibimos como contrarios a nuestros deseos. La llama, tan hermosa cuando la contemplamos, una vez agarrada con la mano, quema; el vaso tirado de la mesa no se queda suspendido en el aire sino cae al suelo rompiéndose en pedazos; la nostalgia de lo maravilloso está expuesta a pruebas muy duras por parte de así llamado *orden natural de las cosas,* que progresivamente nos

es inculcado por la familia y la escuela, con el fin de prepararnos para la vida en la sociedad. Tal vez los poetas sean unos seres que con una particular resistencia no se dejan dominar por semejante entrenamiento, y por lo mismo llegan a convertirse en una profunda voz de la liberación de todo lo duro, rígido y seco como el «dos más dos es cuatro...». Debido a que durante muchos siglos ciertas zonas de la realidad pertenecían al dominio exclusivo de la religión lejos del alcance de las leyes intransigentes de la ciencia, pudo existir una extraña alianza entre la religión y la poesía. A este dominio pertenecía tanto el destino de las ciudades y de las naciones como la suerte de todo el género humano, lo cual significaba que el argumento de los deístas después de la destrucción de Lisboa por el terremoto no logró abolir la muy arraigada fe en la Providencia. Todo el Siglo de las Exaltaciones abundaba en sueños mesiánicos de la misión elegida de esta u otra nación o de estas u otras naciones, prevista de antemano en el Libro de Dios. Pero también después, en la pragmática era del vapor y de la electricidad, pesaban sobre el concepto del Progreso todas las características del mecanismo providencial, responsable de trazar los caminos para el futuro de la humanidad. Parece que la diferencia capital entre el siglo XIX y el XX consiste en el hecho de que algunas cosas, demasiado terroríficas para imaginarlas, parecían en el siglo XIX, simplemente, imposibles. Pero desde el año 1914, iban tornándose cada vez más reales... Se hizo evidente que las «civilizaciones son mortales» por lo que nada podía proteger a la civilización occidental en contra de la caída en el caos y la barbarie. El estado de la agresividad primitiva que parecía pertenecer ya para siempre a las épocas remotas, había regresado en forma de ritos tribales de los estados totalitarios. El campo de concentración llegó a ser la síntesis del siglo, teniendo como emblema el alambre de púas. Con toda seguridad, Thomas Mann no se había equivocado al considerar *El corazón de las tinieblas* una obra prólogo al siglo XX. Este siglo también vivió una rápida escala de los peligros porque las armas atómicas acechan con lo que antes parecía inconcebible, es decir, con la destrucción definitiva de todo el planeta. Igual que un niño cuando descubre que el fuego quema y que la dura materia de la mesa puede causar dolor si golpeamos con fuerza, la humanidad se había encontrado ante los hechos irrefutables que se unían entre sí conforme a las reglas de una cadena de causas y efectos, lejos ya de la protección de Dios que garantizaría el posible desenlace positivo. La voz de protesta que despierta en nosotros cuando nos enteramos de los lugares del martirio donde unos seres humanos torturan a otros, es, en realidad, muy solitaria, desprovista de cualquier otra argumentación que no sea justamente la de nuestro instinto de rebelarnos en contra del crimen aceptado. Cuando nuestro lamento de plañideras hace recordar la cifra apocalíptica de hombres, mujeres y niños aniquilados en las cámaras de gas, resulta difícil, a veces, resistir a un pensamiento de que cada día se torna más palpable una tendencia de igualar al ser humano con las moscas o las cucarachas y que alguna motivación, lo suficientemente «noble», podría llegar a justificar la matanza de una escogida especie de insectos sin alterar la perfecta indiferencia de otros, excluidos del juicio.

El poeta del siglo XX es un niño al que los adultos cruelmente iniciados entrenan en el respeto hacia los hechos irrefutables. Se sentiría mejor pudiendo apoyar sus «sí» y sus «no» en algún fundamento fijo, pero para hacerlo tendría que admitir que detrás

del juego de las apariencias existe una estructura del mundo libre del absurdo, y que nuestra mente y el corazón coinciden con ella en plena armonía. Pero parece que todo se confabuló para abolir esta convicción como si ésta fuera un reflejo de la remota fe en lo maravilloso. Podríamos preguntarnos, entonces, ¿si no es esto una prueba de que el género humano logra su madurez debido a que eligió como su guía precisamente a la ciencia? Quizá sea así. Pero es posible también otra explicación. El tejido social absorbe las cristalizaciones de la ciencia con cierto retraso, por lo que los conceptos y las visiones de la ciencia del siglo XIX lograron penetrarlo hace poco; en cambio, la nueva imagen del mundo, esbozada tímidamente en la ciencia nueva, en la que lo maravilloso va a ocupar su justa posición, aún no tuvo tiempo para llegar a ser común.

Si esto es cierto, entonces el siglo XX es un purgatorio donde la imaginación se encuentra obligada a prescindir de los apoyos que hasta el momento sostenían a una de las más importantes necesidades de nuestro corazón —el deseo de la protección—. La existencia se revela, pues, regida por la lógica irrefutable y por el azar, desprovista tanto de la intervención divina, que hasta no hace mucho solía proteger a los soberanos piadosos y castigar a los soberanos injustos, como de las garantías suministradas por la idea del Progreso que fue de hecho, una Providencia laicizada. Los poetas, siempre inclinados, por la naturaleza misma de su arte, a pronunciar los juicios decisivos a favor o en contra, se encontraron de repente ante el mecanismo movido por las fuerzas ciegas, obligados a suspender sus afirmaciones o negaciones en el vacío. No es de extrañarse, entonces, que algunos de ellos busquen a los guías cuya forma de pensar estaría realmente a la altura de esta gran «reducción», pero que a la vez podrían ofrecer la nueva apertura y la nueva esperanza. Nuestro siglo dio algunos pensadores excelentes, creciendo su importancia en cada década, y si menciono ahora a uno de ellos, a Simone Weil, lo hago consciente de caer en la vanidad del autobiografismo, aunque sé que mi deuda con esta escritora es también compartida por otros.

«Dios le había cedido todos los fenómenos sin excepción al mecanismo del mundo.» «La necesidad es el velo de Dios.» Estas son las palabras de Simone Weil. El determinismo, según ella, pesaba sobre todos los fenómenos, incluyendo los psicológicos. Significaba el dominio de lo que ella solía llamar «La Pesanteur» —fuerza de gravedad—. Al mismo tiempo creía que si el hombre pide el pan, no le será ofrecida la piedra porque existe también otra dimensión de la gracia. La coexistencia de estas dos dimensiones está en el centro de su filosofía, sancionando tanto la contradicción donde ninguna solución es posible, como también la contradicción entre la necesidad y la intervención de Dios. Pero como lo que aquí me concierne es el destino de la poesía, quisiera recordar el texto de Simone Weil que se refiere directamente a la literatura. Es una carta dirigida a la redacción de la revista *Cahiers du Sud,* escrita como parece, en el verano de 1941, es decir, bajo la impresión causada por la caída de Francia y no publicada por *Cahiers du Sud* hasta 1951.

«Considero que los escritores de la época que acaba de concluir son responsables por la miseria de nuestro tiempo. Pienso aquí no sólo en la caída de Francia. La dimensión de nuestras desgracias es mucho más grande. Abarca a todo el mundo, es

decir, a Europa, América y otros continentes, en la medida en que se dejaron dominar por las influencias occidentales.»

«El rasgo principal de la primera mitad del siglo XX es el debilitamiento y casi desaparición del concepto del valor. Es uno de estos extraños fenómenos que son una auténtica novedad en la historia del género humano. Por supuesto, semejante fenómeno pudo existir en los períodos que después cayeron en total olvido, como le puede suceder también a la época nuestra. Este fenómeno se había manifestado en diferentes campos ajenos a la literatura, o más bien, en todos los campos. Se lo podía observar, por ejemplo, en la producción industrial donde el concepto de la cualidad quedó sustituido por el de la cantidad; en la pérdida del respeto por el trabajo especializado de los obreros; en el culto a los diplomas en lugar del aprecio a la cultura general —cosa muy común entre los estudiantes universitarios—. Incluso la ciencia misma perdió el criterio del valor desde el momento en que había desaparecido la formación clásica. Pero los escritores eran siempre por la naturaleza misma de su oficio, los guardianes del tesoro hoy día perdido; en la actualidad, algunos de ellos hablan de esta pérdida hasta con orgullo.»

Estoy consciente de que citar a Simone Weil es una tarea arriesgada. Su pensamiento ataca los criterios más comunes y los conceptos que le gusta emplear, como son «el bien» y «el mal», fácilmente pueden acarrear en quien la cite el apelativo de ser un reaccionario. Sobre todo, porque el dadaísmo y el superrealismo, dos corrientes bastante apreciadas por la crónica artística de nuestro siglo, Simone Weil los enumera entre los factores responsables por la desintegración de la moral en Francia, opinión que, por cierto, puede incomodar a muchos.

«El dadaísmo y el superrealismo son casos extremos. Se expresan por un frenesí de la absoluta anarquía, frenesí en el que suele caer la mente cuando, rechazando cualquier consideración del valor, se sumerge en lo que le es proporcionado inmediatamente. El "bien" es el polo que atrae de modo irremediable la mente del hombre, no sólo en su actividad concreta sino en cada esfuerzo, incluido también el afán de la inteligencia pura. Los superrealistas ofrecieron el modelo del pensamiento no orientado y a la total falta de valores, la habían considerado el valor absoluto. La anarquía siempre atrajo a los hombres, por eso durante siglos se saqueaba a las ciudades. Pero el saqueo de las ciudades no siempre encontraba su equivalente en la literatura. El superrealismo es este equivalente.»

Escucho ahora las voces de protesta, que insisten en que tuvo que ser la caída de Francia lo que sacó de la boca de Simone Weil acusaciones tan amargas. No obstante, tomemos en cuenta que esta derrota fue el caso clásico del debilitamiento de la voluntad de la resistencia frente al totalitarismo de la democracia, y que tanto los dadaístas como los superrealistas menospreciaban a esta última, como dignos sucesores de la bohemia. Quién sabe si el hecho de rechazar el «mundo verdadero», lo cual, según Nietzsche, pudo ser el principio del «modo divino de pensar», no acarrea, indirectamente, las graves consecuencias políticas, aunque éstas pueden manifestarse en distintas situaciones que no sean forzosamente las que tuvieron lugar en Francia durante la segunda guerra mundial.

Aparte de la importancia inmediata de la crítica del superrealismo, dictada, tal vez,

por la amargura de la derrota, tenemos que conscientizar el mensaje más vigente, sobre todo en la actualidad, palpable en la otra parte de la carta escrita por Simone Weil:

«Otros escritores de la misma época y de la precedente, no iban tan lejos. No obstante todos ellos, excepto tres o cuatro, han sido marcados por el mismo defecto, es decir, la deficiencia del instinto del valor. Los conceptos como «espontaneidad», "sinceridad", "generosidad", "riqueza" el "hacer riqueza", no admiten las oposiciones de valor, aparecían bajo sus plumas con más frecuencia que los términos que se refieren directamente al bien y al mal. Además, este último género de palabras quedó degradado, sobre todo, las que conciernen al bien, como lo había observado Valéry.»

Simone Weil era valiente. Si consideraba algo como verdadero, lo decía, sin pensar si por eso se expondría a la crítica de estar a favor de los conservadores o de los reaccionarios, porque ellos son la retaguardia que en nuestro siglo defiende la oposición de los valores. El poeta de hoy, comprometido con los distintos rituales de su profesión, está demasiado avergonzado para atreverse a semejante sinceridad. ¿De qué tiene vergüenza? Tal vez de su naturaleza infantil, que probablemente le haga desear que la tierra sea plana, limitada por la cúpula del firmamento, y que existan las parejas de los conceptos claramente opuestos: la verdad y la mentira, el bien y el mal, la belleza y la fealdad. Desgraciadamente, le impusieron en la escuela que ésta es una imagen ingenua que pertenece sólo al pasado. El poeta tiene entonces que defenderse, emprender los esfuerzos de variada naturaleza para organizar su propio espacio sin tener otra seguridad salvo la conciencia de ser como la holoturia del poema de Szymborska que sólo puede dividirse entre el cuerpo y el «susurro degollado».

Este juicio mío parece fatalista, lo cual me hace sentir culpable, porque hay en mí mucha esperanza y de alguna manera debería saber expresarla. Primero, en mi discurso anterior, había considerado la poesía como «una persecución apasionada de la realidad», y por supuesto sigo manteniendo esta opinión al igual que la convicción de que ninguna ciencia, ninguna filosofía son capaces de cambiar el hecho de que el poeta se encuentra frente a la realidad que es nueva cada día, compleja, inacabable, y que trata de encerrar en la palabra lo máximo de esta realidad. El hecho elemental que esto significa, verificable por los cinco sentidos, es más importante que cualquier elucubración puramente intelectual. En el deseo insaciable de *mímesis,* es decir, de la fidelidad al detalle, hay una fuente de salud de la poesía y de la esperanza que ésta siempre sobrevivirá las épocas que le son desfavorables. El hecho mismo de nombrar a las cosas significa una fe en su ser, entonces, en el mundo verdadero, cualquiera que fuese la opinión de Nietzsche al respecto. Desde luego, hay poetas que les hacen a las palabras comunicarse sólo con ellas mismas, sin buscar su prototipo en las cosas, pero su fracaso artístico es una prueba elocuente de que van en contra de alguna regla inalterable de la poesía.

Segundo, el movimiento que nos lleva es en igual medida destructivo como antidestructivo. En vano soñaríamos con la tierra de la que fueron expulsadas la ciencia y la técnica. Al contrario, sólo el progreso de la ciencia puede protegernos en contra de la contaminación del medio ambiente y del hambre que sufren millones de habitantes de la tierra. Algo parecido sucede con la visión científica vulgarizada que la escuela se empeña en inculcarnos. Esta analogía no es completa, ya que cuesta

mucho más trabajo imaginarnos los medios de defensa en contra de la formación mental comúnmente aceptada que los antídotos en contra de la intoxicación de los ríos y los lagos. No obstante, hay señales que permiten tener esperanza en el cambio radical que ocurriría en el centro mismo del hombre, es decir, que la civilización técnica empieze a ver la realidad como el laberinto de espejos, no menos mágico que aquel que vieron los alquimistas y los poetas. Esto significaría la victoria de William Blake y de sus «Divinas Artes de la Imaginación», al igual que el triunfo del niño en el poeta, ya durante demasiado tiempo amaestrado por los adultos.

CZESLAW MILOSZ
978 Grizly Peack Boulevard
BERKELEY, California 94708
Estados Unidos

Traducción del polaco al español:
BARBARA STAWICKA-MUÑOZ

Quevedo y los médicos: sátira y realidad

Al hablar de la crítica o de la sátira en la obra de Quevedo [1], los actuales estudiosos del ilustre escritor parecen únicamente preocupados por el problema de las fuentes literarias. Desde luego, nadie pone en duda la importancia de ese tipo de investigación ya que permite tener una visión mucho más precisa y clara del ambiente cultural en que vivía el autor estudiado.

Es exacto que, en aquella época, los literatos empleaban verdaderos tópicos arrastrados, obra tras obra, a través de los siglos, pero la originalidad de cada uno y de todos no se limita a la formulación nueva de algo muy antiguo. En el caso que nos ocupa, el de Quevedo, nadie puede asombrarse al encontrar temas y, acaso, fórmulas tantas y tantas veces repetidas a lo largo de las épocas anteriores: es normal y lógica la recuperación de críticas y temas ya conocidos por los lectores cultos que, al leer un episodio, saborean el contenido y la forma [2].

A partir de tal comprobación se ha llegado a veces a conclusiones del tipo de las de Lázaro Carreter —que no quiere ver en las obras tempranas de Quevedo sino ambición de fama literaria—, de Mérimée E. —que las analiza como un mero juego conceptista [4]—, o de Ilse Nolting Hauff que declara:

> *la tesis de que la sátira de Quevedo carece de la componente crítico social ha de considerarse como confirmada...* [5]

Sin embargo, frente a la actitud tajante de los que hacen hincapié en semejante noción, no se debe desechar la aportación de los que como Berumen, Mas o Herrero García demuestran de manera indiscutible que los tipos que aparecen bajo la pluma de los escritores del Siglo de Oro en general y de Quevedo en particular no son meros tópicos literarios, sino el reflejo de una realidad difícil de silenciar [6]. Por otra parte, hay que reconocer que la tendencia actual resta importancia a tales estudios.

---

[1] A menudo se confunden sátira y crítica ya que Quevedo pasa fácilmente de una a otra y mezcla la reflexión amarga o desengañada y el deseo de ridiculizar o de herir con el fin de moralizar.

[2] Véase CHEVALIER, M.: *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII* (Madrid, Turner, 1976; cap. «La ética culta», por ejemplo).

[3] LÁZARO CARRETER: *Originalidad del Buscón* (in: *Homenaje a Dámaso Alonso;* II, Madrid, 1961; págs. 319 y sgs.).

[4] MÉRIMÉE, E.: *Essai sur la vie et les oeuvres de Francisco de Quevedo* (París, Picard, 1886; pág. 166).

[5] ILSE NOLTING HAUFF: *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños» de Quevedo* (Madrid, Gredos, 1974; pág. 159).

[6] HERRERO GARCÍA demuestra en *Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega* (Madrid, Castalia, 1977) que muchos de los tipos que aparecen en las comedias de Lope y que se clasifican tradicionalmente como tópicos literarios son el reflejo de grupos que, en la realidad, preocuparon a las autoridades. Por su parte BERUMEN, en *La sociedad española según Quevedo y las Cortes de Castilla* (Abside, XVI, México, 1952; págs. 321-343) pone de relieve el hecho de que los tipos denunciados por Quevedo están en conexión directa con los que aparecen en las Actas del organismo oficial. En cuanto a MAS (*Las Zahurdas de Plutón, ed. critique et synoptique;* Poitiers, 1955?; Appendice II, pág. 93 y sgs.), propone otros ejemplos para completar el artículo publicado por Berumen.

Cuando se trata de enjuiciar las obras de Quevedo, parece como si se diera por admitido, de una vez para siempre, lo que afirma Cèbe al hablar de Séneca:

> *Caricaturas corrientes y vulgares en cuanto al tema, sacado de fuentes estoicas de cualquier época o del repertorio de los declamadores, pero originales sin embargo por el vigor del rasgo...* [7]

De aquí las declaraciones de Papell que habla de rasgos erasmistas [8] o de Bataillon y de Morreale, que prefieren ver en Luciano al inspirador de Quevedo [9].

No vayamos a creer que la división de opiniones es consecuencia de una crítica aplicada a la obra de Quevedo en su conjunto, lo cual sería perfectamente lógico, teniendo en cuenta la variedad de los escritos del ilustre polígrafo que forman un campo abierto y demasiado amplio. Ocurre exactamente lo mismo cuando se estudia un punto determinado, perfectamente delimitado, y hasta podría ser divertido oponer ciertas páginas de las obras arriba mencionadas de Ilse Nolting Hauff y de Herrero García: aquél deja sentado que estamos en un nivel únicamente literario, mientras para éste la sátira arranca directamente de lo observado en la vida diaria.

Ya que una parte importante de la investigación actual no admite lo que anteriormente parecía indiscutible y rechaza, indignada, la posibilidad de que haya un asomo de realidad en las páginas de los escritores del Siglo de Oro, el lector, sometido al tiro convergente de tantas afirmaciones brillantes y seductoras, tiene la impresión de una literatura que recupera tópicos muy antiguos y se ingenia únicamente para reproducirlos de manera original. Frente a esa tendencia actual, parece difícil afirmar lo contrario pero, por eso mismo, hace falta replantear el problema sector por sector y preguntarse en qué medida las páginas escritas por Quevedo están en contacto con la realidad o faltas de esa conexión.

Examinemos entonces un caso muy concreto, el de los médicos, del que el mismo Ilse Nolting Hauff confiesa que:

> *parece como si Quevedo retrocediera hasta los modelos más rudimentarios de la Baja Edad Media...* [10]

Otros, como Asensio, reconocen que para nuestro autor el tema es una verdadera obsesión [11].

Ya que actualmente el mundo de los médicos de los siglos anteriores interesa a muchos investigadores procedentes de disciplinas tan diferentes como sociología, historia, medicina, etc., nos parece importante proyectar sobre los escritos de Quevedo el resultado de sus trabajos.

Dicho sea de paso, pensamos que es la única vía posible para el investigador de formación literaria, si no quiere cometer equivocaciones a la hora de afirmar que tal o tal episo-

---

[7] CÈBE: *La caricatura et la parodie dans le monde romain antique des origenes à Juvénal* (Paris, Boccard, 1966; cap. III, §1).

[8] PAPELL: *Quevedo (su tiempo, su vida, su obra)*; Barcelona, Ed. Barna, 1947; § «Los *Sueños*».

[9] Véase MORREALE, M.: *Luciano y Quevedo: la humanidad condenada* (Revista de Literatura, VIII; Madrid, 1955). Por su parte Bataillon, si bien admite la influencia de Luciano rechaza la de Erasmo: véase su obra *Erasmo y España* (México, Fondo de Cultura Económica, 1950; pág. 773).

[10] ILSE NOLTING HAUFF (*op. cit.*; pág. 122).

[11] ASENSIO, E.: *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente* (Madrid, 1965; págs. 223-225).

dio es el testimonio de una realidad vivida o, al contrario, que no es más que la recuperación de un tópico únicamente literario y por eso mismo carente de cualquier credibilidad.

Examinemos, pues, en un primer momento lo que Quevedo reprocha a los médicos.

I) De las acusaciones de Quevedo

1) De los «atributos» de los médicos

Hablando del aspecto del médico, puesto de relieve por Quevedo, declara Ilse Nolting Hauff, de acuerdo con la mayoría de los críticos, que se trata de «atributos profesionales ya legendarios» y además «casi totalmente desarrollados en sus antecesores» [12]. Digamos que, aunque se lee muchas veces lo contrario, los médicos, como lo demuestra David Peyre Ya no llevaban, en aquella época, un uniforme o un traje particular, pero sí ciertas prendas que los diferenciaban de los demás [13]. Claro, se puede ver en las palabras de nuestro censor un ataque contra el demasiado lujo ostentado por esa profesión, pero, aun con todo, no podemos estar de acuerdo con Ilse Nolting Hauff cuando escribe que:

> *Quevedo no ha añadido prácticamente nada...* [14]

Bajo la pluma de nuestro autor, el aspecto del médico desempeña un papel importantísimo, ya que la gente confunde y asimila parecer y ser. He aquí su denuncia:

> *Si quieres ser famoso médico, lo primero linda mula, sortijón de esmeralda en el pulgar, guantes doblados, ropilla larga y en verano sombrerazo de tafetán. Y en teniendo esto, aunque no hayas visto libro, curas y eres doctor; y si andas a pie aunque seas Galeno, eres platicante. Oficio docto que su ciencia consiste en una mula...* [15]

Que tengamos aquí una denuncia contra el demasiado lujo, como ya dijimos, lo admitimos. Lo que sí queremos subrayar es que Quevedo no culpa a los médicos, sino a la opinión pública que niega su consideración a quien no corresponde con los cánones comúnmente admitidos. Del ser y del parecer, éste es lo más importante: si un médico quiere triunfar, tiene que cuidar de su aspecto. Claro que éste puede esconder una realidad no muy lucida: las exigencias de la opinión pública abren la puerta a cualquier abuso y en primer lugar a la ignorancia. De aquí el tono feroz y la ironía amarga de nuestro censor que, si bien acusa a los médicos, ensancha de manera indiscutible el campo de la sátira tradicional.

2) De la ignorancia e incompetencia de los médicos

Si nos atenemos a lo que dicen los diferentes críticos, y Nolting Hauff es buena muestra de ello, todos los escritores que satirizaron a los médicos se burlan de su manía de em-

---

[12] ILSE NOLTING HAUFF (*op. cit.;* pág. 122).

[13] DAVID PEYRE, Y.: *Le personnage du médecin et la relation médecin-malade dans la littérature ibérique (XVI^e et XVII^e siècle);* París, Ed. Hispano-Americanas, 1971; pág. 12 y sgs.

[14] ILSE NOLTING HAUFF (*op. cit.*, pág. 123).

[15] *Libro de todas las cosas,* Obras Completas, Aguilar, 1961; t. I, pág. 115a.

plear fórmulas que parecen encerrar todo su saber. Declara el investigador arriba mencionado que lo que otros dijeron antes que él «es repetido y variado ininterrumpidamente» por Quevedo [16]. Es exacto y ejemplos como el que vamos a dar abundan. Escribe nuestro autor:

> *La ciencia es ésta: dos refranes para entrar en casa: el* ¿qué tenemos? *ordinario* venga el pulso... [17]

Que el «vehículo» sea un tema literario antiquísimo no significa que el contenido de la sátira no tenga ni el menor punto de contacto con la realidad observada por Quevedo. Sobre este particular pensamos que Granjel L. S., cuando reproduce el testimonio de un médico de aquel entonces, Enrique Jorge Enríquez, aporta un documento molesto para quienes quieren eliminar la posible relación entre sátira y realidad. He aquí el documento:

> *De lo mucho que yo me burlo es que los miserables a los cantones y calles y en las boticas dan vozes, claman trayendo luego aquellas authoridades, que saben de memoria, para que el vulgo los tenga por sabios, y tomando el pulso al enfermo, luego dizen opilatio...* [18]

¿Por qué no admitir que esos «miserables» sirvieron de modelo, con sus fórmulas, verdaderos comodines con colores científicos, para la sátira de Quevedo? Acaso, ¿no esconden su ignorancia bajo ese barniz? Claro, por otra parte, tenemos que reconocer que, como lo dice Granjel:

> *La consulta se ha prestado a deformación caricaturesca...* [19]

Deformación, de acuerdo, pero no caricatura abstracta si nos atenemos a lo que afirmaba Jorge Enríquez. Con todo, no podemos tachar a todos los médicos de ignorantes e incompetentes, aunque es de suponer que unos cuantos permitieron, con un comportamiento criticable, la siempre actualizada sátira.

Lo malo es que se pasa fácilmente de la noción de ignorancia a la de incompetencia [20]. De aquí lo que se califica a menudo de juego tremendista y que permite materializar una acusación terrible: los médicos, según Quevedo, son unos asesinos, con la complicidad de los boticarios, que venden y preparan los medicamentos recetados, y con la de los barberos que sangran a los pacientes. Dice nuestro censor:

> *el clamor del que muere empieza en el almirez del boticario, va al pasacalles del barbero, paséase por el tableteado de los guantes del dotor, y acábase en las campanas de la iglesia...* [21]

Muchas de las páginas escritas por Quevedo participan del mismo deseo. La exageración y el juego son indiscutibles: estamos frente a un trío infernal, a las tres Parcas reencarnadas. No existe ni la menor diferencia con la presentación del «médico verdugo» [22] o con la de su mula asimilada a «las escaleras de la horca» [23]. En los tres casos, y se pueden

---

[16] Ilse Nolting Hauff (*op. cit.*; pág. 125).

[17] *Libro de todas las cosas,* Obras Completas, Aguilar, 1961; t. 1, pág. 115a.

[18] Granjel: *Médicos españoles* (Universidad de Salamanca, 1967; cap. «Retrato de un médico renacentista»).

[19] Granjel: *El ejercicio de la medicina en la sociedad española del siglo XVII* (Universidad de Salamanca, 1971; pág. 39).

[20] Ilse Nolting Hauff afirma que Quevedo «presupone la incompetencia profesional» (*op. cit.;* pág. 125).

[21] *El sueño de la muerte,* O. C.; t. 1, págs. 175b-176a.

[22] *La hora de todos;* ep. I; O. C.; t. 1, pág. 231b.

[23] *Id.;* ep. XXV, O. C.; t. 1; pág. 246a.

multiplicar los ejemplos, la finalidad y el soporte son iguales: una agudeza que encierra al humor más negro. Es indiscutible la parte de ficción mal intencionada, destinada a poner de relieve el ingenio del escritor, pero vacía de toda componente crítico social. Lo que no se puede admitir es una generalización abusiva, porque en otras páginas surgen otros auxiliares de los médicos, los cirujanos, representados así:

> *cargados de pinzas, tientas, cauterios, tijeras, navajas, sierras, limas, tenazas y lancetones. Entre ellos se oía una voz dolorosa a mis oídos que decía: —corta, arranca, abre, cierra, despedaza, pica, punza, ajigota, rebana, descarna y abrasa* [24]

¿Quién se atrevería a negar que bajo el juego tremendista aparece algo real: el dolor? Lo dice con toda razón David Peyre Y.:

> *Parece como si tuviéramos delante de los ojos las láminas de un libro de cirugía de Guy de Chauliac o de Daza Chacón... No se trata de una sátira abstracta... Cada alusión evoca un dolor...* [25]

Cuando, por otra parte, se sabe que muchos de los colaboradores de los médicos titulados y de los cirujanos latinos carecían de «formación académica» [26] y que, entre ellos, abundaban cada vez más los «algebristas», encargados de todo lo referente a traumatología [27], las líneas escritas por Quevedo cobran un impacto increíble. Ya no se trata de un simple juego literario, innegable por cierto pero vacío, sino de una denuncia envuelta en una forma brillante pero cargada de una fuerza particular, ya que encierra una acusación que se puede resumir así:

A) Los médicos matan; son asesinos legales: lo dice claramente el condenado a la horca en el episodio XXV de *La hora de todos.*

B) Emplean una jerga que nadie puede entender para hablar de las cosas más sencillas y así impresionan al enfermo que se deja engañar:

> *Y luego ensartan nombres de simples que parecen invocaciones de demonios: Buphlalmus opoponax, leontopelatum..., y sabido que quiere decir tan espantosa baraunda de voces tan repletas de letrones, son zanahorias, rábanos y perejil... disfrazan las legumbres porque no sean conocidas y las compren los enfermos* [28].

C) Se hacen cómplices de los boticarios que integran ingredientes asquerosos en sus preparados, y Quevedo habla de «porquerías y hediondeces» [29].

Frente a la imagen de los médicos asesinos, estafadores y culpables de un abuso de confianza, podemos pensar que se trata de una serie de acusaciones destinadas a desenmascarar la hipocresía del grupo y a denunciar su responsabilidad o afirmar que no hay que fiarse de lo que no pasa de una crítica vacía de todo punto de conexión con la realidad. Antes de privilegiar una de las dos posiciones adoptadas muchas veces conviene examinar otras fuentes.

Por lo visto, Quevedo olvida que existían médicos que luchaban contra las epidemias

---

[24] *El sueño de la muerte,* O. C.; t. 1, pág. 176b.

[25] DAVID PEYRE, Y. (*op. cit.;* pág. 403).

[26] GRANJEL (*El ejercicio..., op. cit.;* pág. 4).

[27] GRANJEL: *Capítulo de la medicina española* (Universidad de Salamanca, 1971; cap. «Cirugía española del barroco»).

[28] *El sueño de la muerte,* O. C.; t. 1, pág. 176a.

[29] *Id.,* O. C.; t. 1, pág. 176b.

con riesgo de la vida [30] o que ejercían entre los pobres. La noción de servicio no aparece nunca bajo su pluma y se puede hablar de una sátira sistemática que rechaza cualquier alabanza, cualquier punto o alusión favorable para la profesión incriminada [31]. También hay que reconocer que algunos de sus argumentos rayan en la mala fe más evidente.

Pensamos en la jerga que les echa en cara. David Peyre, al analizar el tema, llega a la conclusión de que se trataba de una precaución, ya que los únicos en poder manipular algunas de las sustancias tóxicas eran los boticarios que dominaban el latín [32].

En cuanto a las «suciedades» que entraban en la composición de los preparados, hay mucho que decir. Por una parte, no olvidemos que las boticas debían ser visitadas por lo menos una vez al año por una comisión que inspeccionaba los medicamentos y retiraba los que estaban en malas condiciones [33]. Por otra parte, si nos atenemos a lo que declaran algunos coetáneos, cuando faltaban algunos productos esenciales, sea por demasiado caros o por agotados, los boticarios no vacilaban en sustituirlos por otros mucho más baratos y corrientes, cambiando así las proporciones y la composición [34]. Además, si bien es verdad que muchas veces entraban en las recetas ingredientes que podrían extrañar y que provocaban las risas de los escépticos, si bien es verdad que nadie podía explicar por qué se obtenían ciertos efectos, hay que recordar que el empirismo, en el sentido actual de la palabra, pese a sus contradictores y detractores, acierta a veces donde fracasa la ciencia académica: Galeno y Paré empleaban bálsamos a base de hígado de animales para las afecciones de la piel, de los ojos o para las heridas, sin saber que el elemento básico era la vitamina A que efectivamente permite combatirlas.

Por lo visto, Quevedo prefiere casi siempre la sátira mordaz a un estudio detenido. Cuando habla de la técnica de los médicos, conserva únicamente el aspecto más repugnante. La verdad es que en aquel entonces se disponía de pocos medios y que atreverse a afirmar que era posible luchar contra algunas enfermedades como la peste cuando el diagnóstico se fundaba en el examen de orines y excrementos o del pulso, era demostrar un optimismo peligroso cuando no criminal [35]. Sin embargo, conviene tener presentes unos cuan-

---

30 Véase MENÉNDEZ DE LA PUENTE (*Notas históricas sobre el ejercicio de las profesiones sanitarias;* Zaragoza, 1968; pág. 16):

> *En 1652 hubo en Huesca una epidemia de peste que causó verdaderos estragos llegando a morir contagiados tres maestros cirujanos...*

31 Véase DAVID PEYRE (*op. cit.;* pág. 399).

32 *Id.;* pág. 49.

33 MENÉNDEZ DE LA PUENTE (*op. cit.;* pág. 14).

34 Véase el *Diálogo del Comendador Griego* (§ «De los boticarios»):

> Gracioso es el alboroto que trahen en hazer el Mitridato, y la Theriaca de Andromaco, y otras composiciones, a que en verdad mas de dos partes de los simples faltan como el verdadero balsamo, la mirra_ y ponen unas cosas en lugar de otras, disculpandose con licencia del Médico_ Y qualquiera cosa que falte a una composicion, que consiste en proporcion haze falta y varia en el compuesto.

35 GOYANES y CAPDEVILLA: *La sátira contra los médicos y la medicina en los libros de Quevedo* (Madrid, 1934; pág. 11).

tos datos puestos de relieve por algunos estudios recientes. Las epidemias eran una realidad tremenda [36], pero Bennassar B. demuestra perfectamente que, en el caso de la peste de 1596-1602, el mayor número de muertos se registra en los pueblos que no pudieron contar con la presencia de un médico [37], lo cual se explica si se tiene en cuenta que los métodos de lucha no eran tan ridículos como se viene repitiendo a menudo [38]. Por cierto, sólo los verdaderos médicos podían obtener resultados nada discutibles, y si no aparecen bajo la pluma de Quevedo es porque cada vez más abundaban los falsos facultativos o los que no eran sino una caricatura de su profesión.

Si después de leer las conclusiones que los investigadores sacan del estudio de los archivos, la presentación tradicional en la literatura parece exagerada, tenemos que señalar que el mismo Quevedo no siempre empleó ese tono sarcástico, sino que, por lo menos en una página, enfocó el problema desde un ángulo diferente cuando escribió:

> *Muy excelentes médicos ha habido y hay en el mundo; pero todos curan lo que saben, por lo que conjeturan de lo que ignoran y no ven... Empero necesita el físico de la sospecha para rastrear las causas que pueden ser infinitamente diferentes: por donde sin culpa de la ciencia se ocasionan los errores en las curas más judiciosas...* [39]

La única conclusión que podemos sacar es que nuestro censor muestra la mayor desconfianza frente a unos hombres que se presentan como poseedores de una ciencia infalible, cuando sólo disponen de una técnica rudimentaria que abre la puerta a cualquier error o equivocación. No se trata entonces de una sátira vacía de todo contenido real, sino motivada por la percepción clara de cierto relativismo que le obliga a poner en dudas las posibilidades de la medicina y, por consiguiente, a atacar con violencia a los médicos. Se explica ésta entonces por el recelo frente a la técnica y por el enfado frente a la actuación de los que se ven reprochar otros móviles.

3) *De la codicia de los médicos*

Bajo la pluma de Quevedo, los médicos tienen a menudo un comportamiento particular, como el que sale al escenario del episodio I de *La hora de todos* y que va «a ojeo de calenturas». ¿Qué significa la expresión? ¿Se trata del hecho de mirar detenidamente algo y, en el caso presente, sería una alusión a la técnica de que hablamos ya, o de seguir las huellas de quien terminará siendo presa del buen cazador? Si relacionamos el episodio con otros, tenemos que confesar que ésta parece la solución más verosímil.

Estamos frente a una denuncia superficial y sumamente insidiosa: Quevedo no profundiza, no aporta ni el menor argumento concreto. Todo indica que se deja llevar por el doble deseo de brillar y de herir. La sátira se resume en un juego conceptista que le permite dejar estallar su violencia en una serie de acusaciones que van *crescendo* desde la simple co-

---

[36] Véase, entre otros, el cuadro que presenta DOMÍNGUEZ ORTIZ en *La sociedad española en el Siglo XVII* (Madrid, SCIC, 1963-70).

[37] BENNASSAR, B.: *Recherche sur les grandes épidémies dans le Nord de l'Espagne à la fin du XVIe siècle* (Paris, SEVPEN, 1969).

[38] Véase GRANJEL (*Capítulos..., op. cit.;* cap. «Epidemia de peste del siglo XVII»).

[39] *Virtud militante;* cap. «Enfermedad», O. C.; t. 1, pág. 1308a.

dicia hasta algo más grave, como cuando asimila ésta con el mercantilismo, al equiparar a los médicos con los boticarios que:

oro hacen de las moscas, del estiercol; oro hacen de las arañas, de los alacranes y sapos... [40]

Es de notar que lo más importante es el deseo de encontrar una fuerza y un impacto tremendos con la casi materialización del delito, palabra que empleamos adrede ya que Quevedo llega al extremo de declarar que los médicos presionan a sus enfermos para que éstos los apunten en su testamento [41], lo cual es pura difamación. Digamos claramente que la exageración obtiene un efecto contraproducente y que ese deseo de humillar obliga a pensar en motivaciones personales y hace dudar de la realidad de lo que se lee.

¿Qué parte de verdad encierra esa queja? Granjel habla de «sonados beneficios» obtenidos «en ocasiones», pero señala que son «ganancias extraordinarias» [42]; además recuerda las supercherías [43] de los que tienen la culpa de la opinión negativa que mucha gente tenía del grupo en su conjunto [44]. No olvidemos por otra parte que también existen ejemplos de médicos que trabajaban entre los pobres y de otros que perdieron dinero al aceptar contratos individuales en condiciones durísimas [45].

Ya lo vemos, nada permite decir que la sátira sobre este particular está en conexión con la realidad: la violencia de Quevedo parece más bien fundada en un odio personal.

Después de analizar y valorar las acusaciones proferidas por Quevedo, no es posible afirmar de manera rotunda que estamos frente a un documento fiable o, al contrario, que no hay ni el menor punto de contacto con la realidad. Si admitimos que algunos aspectos son una muestra indiscutible de la sátira más tradicional [46], por otra parte, afirmamos que otros, bastante numerosos, no carecen en absoluto de la componente crítico social indispensable en determinados escritos destinados a despertar la opinión, si no general, por lo menos de cierto grupo [47]. Lo que sí reconocemos es que la misma violencia resta fuerza al intento de Quevedo, pero no el hecho de que esté encerrada la crítica en un juego literario brillante. En cuanto al argumento encaminado a dividir las obras de nuestro escritor entre tempranas, carentes de crítica social, y tardías o de madurez, que unirían juego literario y denuncia en conexión con la realidad, lo rechazamos, para el tema que nos ocupa aquí, ya que, como lo demuestran los ejemplos citados, la presencia a la carencia del elemento «pun-

---

[40] *El sueño del infierno,* O. C.; t. 1, pág. 152a.

[41] Es lo que declara el reo en el episodio XXV de *La hora de todos.*

[42] GRANJEL (*El ejercicio..., op. cit.;* págs. 28 y 31).

[43] Basta leer el capítulo «La medicina como noticia en el Madrid de Felipe IV» (GRANJEL: *Capítulos..., op. cit.*) para convencerse de la realidad de esas supercherías.

[44] Si nos atenemos a las conclusiones del capítulo «Servidores de la muerte» (GRANJEL: *El ejercicio..., op. cit.*), esos médicos, que no son sino una caricatura de la profesión, tienen la culpa de esa opinión negativa.

[45] Menéndez de la Puente presenta un caso curioso (*op. cit.;* pág. 27): un médico se comprometió a curar a un enfermo, fraile agustino por más señas, a cambio de honorarios elevados pero, si el mal reaparecía en un plazo de ocho meses, debía devolverle la cantidad percibida y además curarle otra vez... ¡gratis!

[46] David Peyre recuerda que, en su sátira, Quevedo emplea tópicos literarios que ya se encuentran en Juvenal y Marcial (*op. cit.;* págs. 404-405). Ilse Nolting Hauff declara que si todos los elementos son tradicionales, sin embargo «surge una descripción impresionante y sugestiva» (*op. cit.;* § «Médicos y boticarios»). Si nos atenemos a lo que declara Cèbe (*op. cit.;* cap. V, § IV), ese «material» ya existía en Plauto.

[47] Véase *supra* nota 4.

to de contacto con la realidad» no depende de la edad del escritor, sino del «vicio» que desea poner de relieve y de sus propias motivaciones. Es éste el factor más importante: lo que antecede no sirve de nada si no intentamos adivinar por qué llega Quevedo a tales extremos, por qué pone tal empeño en humillar a los que parece odiar.

II) De las motivaciones del odio de Quevedo

Tenemos que volver a subrayar la violencia de Quevedo cuando habla de los médicos: su tono deja transparentar un odio tan feroz que es imposible dejar de lado el aspecto «ajuste de cuentas» o venganza personal [48].

Por su parte, los historiadores y sociólogos pensarán en una motivación racial o racista ya que, como lo ponen de relieve diferentes estudios, se sabe que muchos médicos pertenecían al grupo de los descendientes de los judíos [49]. Sobre este particular, la actitud de Quevedo es la misma que la de los demás escritores del Siglo de Oro, si nos atenemos a lo que declara Glaser [50]: no se permite ni un solo ataque claro de tipo racista, lo cual no significa nada puesto que, como lo dice Domínguez Ortiz, la opinión pública «conservó largo tiempo su prevención» [51]. ¿Qué duda cabe de que en ese contexto cualquier alusión, por muy leve que fuera, se intepretaba así? No se puede rechazar la hipótesis de la motivación racial o racista, ya que muchas veces aparece Quevedo bajo los rasgos de un antijudío o de un antimoro.

Existe sin embargo otra explicación posible: la de su desconfianza frente a cualquier ciencia o técnica. Son campos que le inquietan y, en el caso de la medicina, se añade un

---

[48] GOYANES y CAPDEVILLA *(op. cit.)*, ASTRANA MARÍN (*La vida turbulenta de Quevedo;* Madrid, 1945) y el DUQUE DE MAURA (*Conferencias sobre Quevedo;* Madrid, 1945), entre otros, hablan de episodios que pudieron motivar su actitud frente a los médicos: su duelo con el médico de Lerma, Pedro Martín de Andueza y su enfermedad en 1612, cuando estuvo a punto de perder la vida por culpa de «una sangría que le propinó un barbero en Villanueva de los Infantes» (GOYANES, pág. 13) y debido a «la alevosa complicidad del facultativo que decía asistirle, pero no bien a morir» (MAURA, pág. 36). Dicho sea de paso, recordemos que el destino iba a obligarle a cambiar de opinión en los últimos días de su vida como lo demuestran las cartas que escribió en enero y agosto de 1645 a don F^co de Oviedo (Cartas 251 a 273; y Obras completas; t. II, Aguilar, Ed. de Felicidad Buendía). Que Quevedo se fiara de un representante de esa profesión en circunstancias tan particulares, no significa que estuviera dispuesto a olvidar los reproches que, durante tantos años, lanzó contra los facultativos.

[49] DOMÍNGUEZ ORTIZ (*Los judeoconversos en España y América;* Madrid, Istmo, 1971) señala que los conversos conservaron, hasta después de cambiar de apellido y de patria, las ocupaciones características de los judíos (pág. 230). SALOMON, N. (*Recherches sur le thème du paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega;* Bordeaux, Institut d'études ibériques, 1965; págs. 115-116) da las cifras que saca del examen de las actas de los juicios por judaísmo. Entre las profesiones elegidas por los descendientes de los judíos, el ejercicio de la medicina es un hecho indiscutible. No olvidemos que, si las pruebas de limpieza de sangre son indispensables, en Aragón por ejemplo, para los que ejercen una de las profesiones sanitarias (véase MENÉNDEZ DE LA PUENTE, *op. cit.;* págs. 17-18), como lo señala DOMÍNGUEZ ORTIZ (*Los judeoconversos...*, pág. 232), se trata de medidas poco eficaces y la reputación profesional de los descendientes de los judíos es un hecho innegable.

[50] GLASSER, E.: *Referencias antisemitas en la literatura peninsular de la Edad de Oro* (Nueva Revista de Filología Hispánica, 1954).

[51] DOMÍNGUEZ ORTIZ (*Los judeoconversos...*, pág. 232).

elemento más, el asco que le inspiran esos hombres que van husmeando excrementos y orines y que tienen «la vista asquerosa de puro pasear los ojos por orinales y servicios» [52].

¿No sería posible que la condena tuviera sus raíces en una concepción filosófico religiosa de la enfermedad? Si pensamos en la definición, perfectamente admitida entonces, de los males que aquejan a los hombres, tenemos que reconocer que estar enfermo participa del orden natural así que Quevedo, enemigo de cualquier transgresión, difícilmente podía aceptar que nadie intentara oponerse a tal realidad, lo que no le impedía, eterna contradicción del hombre, sentir un miedo pánico por la muerte [53].

¿Por qué no seguir en esta dirección? Orden natural y divino son indisociables en la filosofía de la época: la enfermedad, mal natural, es también un castigo divino, y luchar contra ella es levantarse contra Dios, lo que implica motivaciones dudosas de parte de quien se atreve a tanto. Por otro lado, el combate entre Dios y los hombres es tan desigual e inútil que la gente sensata debe sospechar de los medios empleados por los médicos que se ven rápidamente asimilados al grupo de los estafadores.

Estas y otras muchas explicaciones parecen plausibles y nadie puede privilegiar una dejando de lado las demás. Se abre sin embargo otra dirección posible.

Sabemos perfectamente, y varios estudios lo demuestran, que ya en la época de su formación en el Colegio Imperial de Madrid, Quevedo recibió la influencia de los jesuitas [54], y luego la de Justo Lipsio [55] que, unida a la de Séneca [56], explica el enfoque sorprendente de algunas páginas [57]. El estoicismo cristiano de Quevedo puede ser otra de las soluciones, pero entonces el punto de partida no sería la acción discutible de los médicos, sino la visión y la percepción de la situación de los enfermos.

En primer lugar, es de notar su posición particular entre las demás víctimas de la sociedad despiadada descrita por Quevedo. En la mayoría de los casos el origen de las exacciones cometidas por los que salen ganando se halla en la codicia o en el vicio de las víctimas que son tan culpables como sus verdugos. En esa lucha de ingenios malos vence el más listo y sale perdiendo no el inocente, sino el más torpe: vencedor y vencido no son más que las dos caras de la misma moneda.

El caso es diferente cuando se trata del enfermo, doble víctima, del médico y de la en-

---

[52] *El sueño de la muerte,* O. C.; t. 1, pág. 175b.

[53] David Peyre explica la ferocidad de Quevedo por la «obsesión que siente por la muerte» y por «el odio que le inspiran los que desean cambiar, en beneficio propio, el orden social y natural» (*op. cit.;* pág. 407). MAS (*La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo;* París, Ed. Hispano-Americanas, 1957; pág. 329) ve en ese respeto del orden social y natural el origen de otra violencia de Quevedo: la que aparece cuando emprende con las «novedades».

[54] Véase lo que declara GENDREAU (*Héritage et création: recherches sur l'humanisme de Quevedo;* Paris, Université de Lille, 1977; pág. 16). Véase también ROTHE (*Quevedo und Seneca;* Genêve, 1965; págs. 18-20).

[55] BATAILLON declara que:

> Quevedo asoció al humanismo devoto de San Francisco de Sales, el estoicismo cristiano de Justo Lipsio... (*Erasmo..., op. cit.;* pág. 774).

[56] GENDREAU (*op. cit.;* págs. 124 y 150) prefiere ver la huella de Séneca en la formación de lo que califica «estoicismo original» de Quevedo.

[57] DELACROIX, P. afirma que aparecen ciertos rasgos senequistas hasta en los *Sueños* (*Quevedo et Sénèque;* Bulletin Hispanique, 1954; pág. 305).

fermedad. Bien es verdad que, para Quevedo, el paciente carga con parte de la culpa. Como lo dice, después de enumerar los excesos cometidos por el hombre desde niño:

> *no hay pecado en el alma que no sea también enfermedad en el cuerpo... Después que la enfermedad enfermó la naturaleza, mi naturaleza es enferma, y yo soy una enfermedad viva...* [58]

Bien es sabido que a partir de esta consideración los estoicos querían que los hombres se fortalecieran moralmente: la enfermedad no es más que uno de los accidentes que pueden abatirse sobre los humanos y el individuo tiene que prepararse para aguantarlos con ánimo firme. Si bien es verdad que encontramos un eco en Quevedo de la lección de Séneca [59], el mero hecho de que se trate de algo inevitable hace más odiosa la actitud de los que desean sacar provecho de la mala suerte ajena. La defensa de la víctima, sometida a las exacciones de un grupo, ésta eso puede ser otra motivación, cristiana en este caso, de Quevedo, y nadie puede, lógicamente, apartar la posible influencia estoico cristiana.

Entre los que se mueven en el gran cuadro social pintado por Quevedo, los médicos ocupan un sitio señalado. Por cierto, nuestro censor se aleja muchas veces de la verdad en su deseo de lograr una crítica mordaz. Si bien es verdad, por una parte,como lo apunta Granjel, que el Quevedo estoico reprocha a sus contemporáneos su poca serenidad frente al dolor y a la desgracia [60], y si, por otra parte, como la declara David Peyre, denuncia la actitud de diferentes grupos que desean aprovecharse de su situación, poco importa que los médicos no sean los únicos [61] si, en la visión que nos ofrece, son los que más le preocupan. Para zanjar la cuestión que nos ocupa, pensamos que podemos aplicar al tema que nos interesa lo que dice Pelorson [62] de los letrados: en vez de buscar en las páginas de los escritores del Siglo de Oro una verdad inmediata y definitiva, y en lugar de fiarse del reflejo, o de los reflejos, que del mundo de los médicos nos ofrecen, más vale volver a esos escritos después de conocida, gracias a otras fuentes, la realidad histórica del grupo incriminado, no para negar cualquier valor al «testimonio», sino para saborear su posible fineza o actualidad. Añadiremos que si se trata de saborear, el placer es doble cuando el lector está frente a una forma que no es sino un tópico literario y a un contenido en conexión directa con la realidad o que traduce motivaciones personales indiscutibles, o sea, cuando el molde tradicional le abre la puerta de un universo reconocible históricamente o le obliga a pasar del

---

[58] *De los remedios de cualquier fortuna;* «Estoy enfermo», O. C.; t. 1, pág. 961b y a.

[59] Escribe Quevedo respecto a las enfermedades: «son bienes... son medicinas» (*De los remedios de cualquier fortuna;* «Estoy enfermo») y añade, hablando del dolor:

> *Si por tu culpa lo padeces, tolèralo*
> *como castigo de tu culpa, si le padeces*
> *sin ella, súfrele, por no culparte*
> *con no sufrirle (id.;* «Del dolor», O. C.; t. 1, pág. 963b).

Detrás de esta fórmula surge la de Séneca en su carta a Lucilio (carta 61):

> *Itaque sic animus componemus ut*
> *quicquid res exiget id velimus...*

[60] GRANJEL: *Humanismo y medicina* (Universidad de Salamanca, 1968; pág. 295).

[61] DAVID PEYRE (*op. cit.;* pág. 405).

[62] PELORSON: *Les «letrados», juristes castillans sous Philippe III* (Université de Poitiers, 1980; pág. 149).

campo de lo objetivo al de lo subjetivo, del de la historia y de la sociología al de la psicología. Si el lector acepta los escritos de Quevedo o los rechaza, sin más averiguaciones, comete una doble equivocación; si se acerca antes, a través de ciertos estudios, a la realidad de la época, tendrá la sorpresa agradable de descorrer el velo que cubre, debido al tiempo transcurrido, la vida de la sociedad de aquella época, y el que esconde algunos aspectos de la personalidad fascinadora de Quevedo.

RENÉ QUERILLAC
3 Rue de la Gourmette
44300 NANTES
Francia

Poemas de México

Las albas de Tula

Puertas que nunca existieron
en la vieja Tula, cada mañana,
chirrían y se abren hacia nada
para dejar que pasen con las albas
los primeros recuerdos de la vida.

En un nopal florido por la desesperación
de tantas anchas soledades secas,
en la vieja Tula, cada mañana,
dos pájaros vestidos de negro reconstruyen
el bello rumor de los bosques cortados.

Lloran los niños en los vientres de piedra,
semillas de un tiempo sin futuro.
Todos los caminos van hacia nada,
en la vieja Tula, cada mañana,
solamente Xolotl tiene su camino hacia la muerte.

Piedras envejecidas por la eternidad
bajan con los primeros rayos desde los alcores
para dibujar en el aire antiguos teocalis
y por los ojos de los atlantes siguen cabalgando
las cohortes de las sombras hispanas,
en la vieja Tula, cada mañana.

Tajín

En la mitad del camino que nos lleva
desde la sonrisa hacia la muerte,
los totonacas celebran con pulque
el regreso de un dios sin nombre.

Serpientes de oro, los relámpagos petrificados,
cuelgan entre las sombras de los altos bosques.
Nadie sabe hacia dónde se han ido
desde Tajín los dioses voladores.

Osamentas de piedra calcinada, sus templos
escriben con sombra sobre la luz del sol
el dolor del último vencimiento
y en las ramas en flor me parece oír
el grito alegre de los sacrificados.

Uxmal

En Uxmal, cuando los dioses
resucitaban para mi ignorancia
desde las piedras afelpadas con musgo,

en Uxmal, cuando las iguanas
cabeceaban
bajo los relojes verdes del henequén,

en Uxmal, cuando el Adivino
echaba la sombra de sus recuerdos
sobre el vuelo apagado de las palomas,

en Uxmal, cuando nadie sabía
mi nombre,
tampoco las orillas de mi patria,

cuando yo mismo había olvidado
mi nombre,
escuchando caer sobre mis hombros
el polvo de las oraciones de las monjas,

en Uxmal, justo en aquel instante,
un terremoto sacudía las orillas
de mi patria y cinco mil hombres
caminaban hacia la muerte.

Grito desde Mérida*

Regresan los pájaros esta noche,
patria lejana - patriae îndepartata.

* La no cursiva está en lengua rumana y repitè la parte anterior.

Llegan para convertir la ciudad de cemento
en bosque puro - în padure curata.

Regresán los pájaros y yo te estoy buscando
en los vientos del mundo - în vînturile lumii.
Abro los caminos con el grito y me arrodillo
en el silencio de la tierra - în tacerea humii.

Regresan los pájaros desde los remotos
tiempos de los dioses - timpuri cu zeitati.
Son pájaros inocentes como los míos,
cantando sobre las casas caídas -
cîntîd peste darîmate cetati.

Regresan los pájaros con los dioses en los huesos
dioses de los tiempos idos - zeii din timpuri îndepartate.
Y no puedo dormir por que en ti es de día
y en mi alma es de muerte - si în sufletul meu e de moarte.

Chichen-Itzá

Ahí están los Tutul Xiú,
cuatro son los Katunes que caminaron
hasta que llegaron aquí.
Sin número son los años de la muerte.

Diecocho Zip, nueve Imix,
según la cuenta de otrora.
Y después el nueve Ahau,
cuando llegó el obispo Torral.

Hubo bautizo en aquel entonces,
hubo muerte, mucha muerte
dentro de este Katun,
cuando llegó el obispo Torral.

Nada recuerda hoy aquella llegada.
Las estrellas giran, siguen girando
encima de la Casa del Caracol,
y los guerreros duermen sobre las piedras.

El eterno retorno no es más que una leyenda,
Chacmool está mirando hacia el poniente,
se oye el rugir de los jaguares dentro de las piedras
y el grito de los vencidos en el juego de la pelota.

Ahí están los Tutul Xiú,
pero nadie los está mirando.
Solamente el ojo ciego
del Cenote Sagrado
y el azul hostil del cielo indiferente.

Desde el Zócalo

Por el Valle del Anahuac,
con la muerte en los hombros,
Guatimozin, viene a pie
para dormir en su Casa.

Trágicos pasan los carros
hacia la Alameda,
con una cruz dibujada
de rojo en los cristales.

La caña alta se cimbrea
sobre los espejos del lago.
Tenochtitlán entra en la noche
con Guatimozin en su Casa.

Doblan las campanas, pasan
aullando los carros.
Ya no hay dioses en El Zócalo,
solamente el aullar de los carros.

Por las escaleras frías
de las altas pirámides
la luna pinta de blanco
los altares de otrora.

Gritos, solamente gritos
y en las esquinas sombras,
los colorines echando
la sangre de sus raíces
por la punta de las ramas.

DARIE NOVACEANU*
Str. Alexandru Petöfi, 51
Sectorol 1. BUCAREST 2
Rumania

* Estos poemas han sido escritos directamente en español.

La narrativa de José María Guelbenzu

I

Cuando los escritores nacidos en los años cuarenta alcanzan su uso de razón literaria sienten una incómoda limitación, derivada, a partes iguales, de la situación histórica que les ha tocado vivir y de la herencia recibida de sus inmediatos antecesores quienes aún viven y escriben tratando de recuperar un tiempo perdido que —en su momento— no pudieron o no supieron recorrer. En lugar de contestar irónicamente esa historia de la cual habían sido protagonistas, guardan hacia ella una extraña —y ácida— reverencia, traducida en un discurso literario cada vez más monótono y aburrido. Su experiencia personal y colectiva, y la forma de objetivarla en sus obras, remitía —una y otra vez— al ámbito burgués de sus orígenes, marcado por unas taras psicológicas que condicionaron, de forma decisiva, el proceso de su maduración ideológica y estética (frustración política, angustia religiosa, tensiones sociales, ocultamiento de la verdad...). Estos escritores manifiestan también, y como consecuencia, una desmedida preocupación por lo filosófico que les impide dar rienda suelta a la vitalidad subversiva del lenguaje literario: se inclinan con demasiada facilidad hacia una exploración existencial —por entonces ya envejecida— y adoptan una postura didáctica más o menos explícita al realizar propuestas éticas que no son suficientes —como ellos mismos descubrirán pronto— para lograr el pretendido saneamiento estético de una escritura retórica y ampulosa como la que deseaban combatir.

Por ello, los escritores nacidos en los cuarenta —hablo de mi generación; de una experiencia compartida— comienzan su andadura literaria entre la desconfianza ante una situación como la descrita, de la que forzosamente han de participar, y el temor —diríamos que aún inconsciente— a la disidencia. Y aunque tuvieron que soportar el purgatorio de su manipulación editorial, reconocieron su condición de protagonistas, comprendieron que debían «proponer su propia lucha, su propio proyecto ideológico porque, en definitiva, se encuentran como intelectuales que no están vencidos, ni frustrados, ni traumatizados prácticamente, porque aún no han presentado lucha alguna» [1]. No creo que se inaugure por entonces una «nueva novela», como con liviana precipitación dijeron editores y críticos; como no creo que hubiese, en realidad, poetas «novísimos». Sí existe, sin embargo, la necesidad de establecer una nueva concepción del compromiso del escritor; y los narradores —quienes ahora nos interesan— dejan de ser fieles a la contemplación objetiva de la realidad y a una

[1] José A. Fortes: «De los intelectuales pequeño-burgueses, náufragos pasajeros de Ultramar». *Informaciones*. Madrid, 10 marzo 1977.

morbosa complacencia —a veces pretenciosa— en la imagen estereotipada de una determinada experiencia novelesca. Su mirada, que es crítica, ya no se expresa con una perspectiva uniformadora, sino plural; ya no testimonial, sino ambigua; apoyada en el escepticismo, la ironía y hasta en una forma muy particular de humor. Son testigos de su tiempo, pero su punto de vista, analítico y perturbador, los obliga a explicar las razones de su contexto histórico e ideológico y de sus fantasmas personales, y a *explicarse* como individuos a través de tal exploración. Estoy de acuerdo con José Antonio Fortes cuando señala cómo estos escritores se proponen el «desenmascaramiento de la situación de *crisis sentimental*», y cuando insiste en que lo realizado por ellos es una «real y concreta *autocrítica* de una educación-formación-práctica intelectual de *sentimentalismo pequeño burgués*» [2]. Porque, en esta proximidad sentimental, en esa incorporación de lo autobiográfico a la novela (no como anécdota inmediata, sino como elaboración intelectual que adopta la forma de ficción novelesca) se halla una de sus claves más singulares: no temen a la impregnación subjetiva de la anécdota y, por ello, su discurso será un verdadero despojamiento, una verdadera prospección autocrítica y, en consecuencia, catártica:

> ... la sensación de vacío, de cansancio, de haber pasado por etapas de gran actividad y no tener ahora ningún punto al que agarrarse, creo que refleja una experiencia generacional. No pretendo ser un escéptico o un desengañado; simplemente, no sé por dónde ando [3].

José María Guelbenzu (Madrid, 1944) es el único narrador de su generación que, al menos hasta ahora, ha desarrollado, a lo largo de más de quince años, las posibilidades novelescas de aquella postura, y ha construido un mundo de ficción unitario y coherente, presidido por unas cuantas —pocas— obsesiones (de ahí el carácter reducido de ese ámbito novelesco), que define a la perfección el proceso seguido por esa crisis sentimental hasta conformar una notable y eficaz autocrítica en el seno de la misma. Infancia y primera juventud se convierten así en motores temáticos de este microcosmos narrativo; en agudos puntos de vista sobre el mundo de los mayores o de aquellos que, aunque coetáneos, se mantienen al margen de tal vibración sentimental. La presencia obsesiva de la niñez en las novelas de Guelbenzu no es nunca ni complaciente ni melancólica; diría que se manifiesta con una particular crueldad y carga a la obra de un sadismo natural, espontáneo, que actúa incluso en el tono libresco de sus primeros relatos, en la petulante vanidad de un autor que quiere romper la comodidad habitual del discurso literario. Pero sadismo también, y sobre todo, que actúa como caracterizador de las peculiares relaciones interpersonales de que se nutre siempre la peripecia de los protagonistas de la obra de Guelbenzu, penetrando así en el fondo de la personalidad de cada uno y en las razones de su complejidad moral. Porque Guelbenzu se ha propuesto una indagación en la personalidad colectiva de su tiempo, para dejar al descubierto la *conciencia enajenada* (la expresión es suya) de

[2] JOSÉ A. FORTES: *Loc. cit.*

[3] LUDOLFO PARAMIO: «José M.ª Guelbenzu. La novela de una frustración generacional». *Madrid.* Madrid, 3 febrero 1971.

esa colectividad y, ayudando a «la capacidad inteligente y sensible» de ese hombre, facilitar la recuperación de su conciencia perdida.

Se trata, por tanto, de un *viaje* hacia el interior de los individuos en busca de lo que estos individuos son como reflejo —y como conciencia también— de toda una generación. Viaje a través de la conciencia, y viaje a través del lenguaje que no se limita a ser experimento formal frente a la aburrida novela española de 1968 (año en que Guelbenzu publica su primera novela), sino indagación sucesiva, paciente y penetrante en las posibilidades expresivas y en la capacidad de ficción contenidas en aquél. Para Juan García Hortelano, José María Guelbenzu pertenecería «a ese grupo de escritores parcialmente liberados de la tradicional, asfixiante y entrañable sujeción a la cultura francesa, y que respiran en atmósferas culturales anglosajonas. Esa inflexión de gustos y de influencias, sin duda, está saneando nuestra literatura, aunque sólo fuese porque suelen ser sus practicantes gentes con más saludable humor del usual» [4]. Las palabras de García Hortelano subrayan dos cosas importantes: una, que el cambio de orientación cultural de los años sesenta tiene su punto de apoyo en la ruptura con la seriedad envarada, con la vejez plúmbea de una cultura filosofadora, para buscar acomodo en el desenfado irónico, en la diversión y dispersión que ofrece la expresión estética anglosajona, pertrechada como está de un particular sentido del humor, que yo llamaría *insular,* y que se ajusta a un juego de fuerzas simultáneamente centrípetas y centrífugas: satisfecha contemplación de lo propio, pero con la despierta conciencia de que tal identidad sólo es completa al dispararse hacia fuera, hacia lo otro, hacia *el otro,* que, en la dúplica transmarina, lo justifica.

Pero hablaba de dos cosas. Y la segunda sería ésta; no la dice García Hortelano, pero es lógica consecuencia de sus palabras: la generación de Guelbenzu convive con la novela del exilio que, por entonces, empieza a ser editada en España; incluso regresan algunos de esos escritores, después de largo tiempo fuera del país, con una obra originada en el contraste establecido entre su lengua literaria y el español que encontraron, y compartieron, al otro lado del Atlántico (en algunos casos, entre su lengua y otra distinta, con la cual se vieron obligados a convivir). Pero también leerá con entusiasmo la nueva narrativa hispanoamericana que, acompañada de una desmedida trompetería editorial, derrota por entonces en nuestras playas. La preferencia por Cortázar que Guelbenzu ha declarado más de una vez, e incluso la matización que hace en torno a la lectura del argentino («me mete y me saca de quicio»), confirma lo que intento decir. Los relatos de Cortázar se escriben a partir de unas vivencias que arraigan, simultáneamente, en ambas orillas del océano; Europa y América, los dos orígenes del escritor, no se manifiestan como opuestos, sino que se unen para disolver la artificial frontera que separa ambas culturas. Por eso siembran inquietud e incertidumbre en medio de una perspectiva literaria que el escritor europeo había presumido inalterable.

La generación de Guelbenzu nace a la vida literaria con la imagen del otro junto a ella; un otro que plantea interrogantes, que diversifica y multiplica las perspectivas y exige —por tanto— un diálogo vivo con el lenguaje cuya capacidad de subversión

---

[4] Juan García Hortelano: «Navegación de altura». *El País*. Madrid, 30 mayo 1976.

ha quedado al descubierto. Cuando nuestro autor saluda en Samuel Beckett a uno de sus maestros lo hace —como nos pasó a muchos— no en tanto que manifestación del absurdo como desesperanza, sino como escritor que alcanzó una forma —la más radical y cáustica— de ironía: una respuesta del lenguaje al lenguaje mismo. Pero también ha declarado Guelbenzu su admiración por Chesterton (a quien rinde explícito homenaje en su última novela). En el escritor británico encuentra Guelbenzu el sentido de la novela como indagación lúdica, como contemplación de la conducta y las relaciones humanas desde una perspectiva de humilde superioridad, desde una atrevida disidencia; o porque actúa en tal indagación una curiosidad pseudopolicíaca que hace de la novela una encuesta dilucidatoria de lo inesperado.

Y, en fin, Guelbenzu admira a Charlie Brown, el rebelde intelectual, aquel menudo y en apariencia inofensivo personaje capaz de manejar la ironía como una forma —la más placentera— de defensa, y hasta de venganza, en una sociedad hostil. («Creo que la escritura ha sido mi manera de enfrentar la lucha por la vida. En el colegio, supongo, en la primera pubertad, cuando descubrí que había que pelear, y que por el lado físico no tenía grandes cosas que hacer, empecé a desarrollar la cabeza») [5]. Se entusiasma igualmente con la música de jazz, basada también en el capricho, en la improvisación, en una respuesta irónica que quiebra con su síncopa los esquemas establecidos: una música atenta a la contemplación y comprensión del otro. Sólo teniendo en cuenta estas cuestiones previas, estos entusiasmos personales, alcanzaremos una justa comprensión del significado de la obra de Guelbenzu y de su específica andadura; también de sus indudables limitaciones que no tienen por qué descalificarla, sino que hablan de su indudable vitalidad, como procuraré explicar a continuación.

2

El componente autobiográfico en la narrativa de José María Guelbenzu es fundamental; aún más, su mundo novelesco no sería como es si no hubiese tenido la valentía de penetrar, arriesgándose como lo hace, en el laberinto de su propia vida, en los rincones más conflictivos de su experiencia individual. Ahora bien, aun sin disimular estos aspectos autobiográficos, el escritor se cuida mucho de organizar una trama literaria, una urdimbre de forma y lenguaje, por medio de la cual consigue una trasposición artística muy eficaz de aquellos elementos de realidad a los que no desea renunciar. He dicho trasposición artística y sería mejor hablar de suplantación imaginativa, apoyada en una consciente (e inteligente) ironía; pues el novelista mantiene siempre una distancia descreída que le permite intervenir en aquella realidad y manipularla con especial sabiduría. Es una actitud de autodefensa ante el mundo, que —de forma instintiva— se manifiesta ya en la infancia del novelista («yo también tenía que mentir, y llega un momento en que esa mentira es tuya y acabas fabulando si sigues adelante (...) no recuerdo la infancia como algo bueno, sino como algo

[5] ROSA M.ª PEREDA: «José M.ª Guelbenzu: Escribo sobre las relaciones personales». *El País*. Madrid, 8 abril 1978.

absolutamente hostil. En ese mundo yo me inventaba otro») [6], pero que —poco a poco— definirá su compromiso como escritor. La mentira como procedimiento y la invención como refugio, pues no existe otra salida si no es la construcción de esa *otra* realidad, con los mismos materiales de la primera, si bien alterados por la voluntaria distancia que asume el escritor.

Distancia crítica derivada de su clara conciencia de pertenecer a una época confusa e insegura, en el momento justo en que debe adoptar la condición de protagonista y se siente en la obligación de hacer luz (o, al menos, descubrir) aquella oscuridad en la cual se debate, como se observa en otros escritores de su misma generación. Y si, por una parte, la novela de José María Guelbenzu es insobornablemente autobiográfica, por otra, no elude las complejas y conflictivas relaciones que lo mantienen —como individuo— comprometido con su tiempo y con sus necesidades y urgencias expresivas. Aunque sus comienzos literarios lo inclinaron hacia la poesía (incluso la considera uno de los géneros más estimulantes), la novela le ofrecerá un campo de exploración más vasto y riguroso, y más acorde también con su voluntad clarificadora [7]. El punto de partida recurrente para todas las novelas de Guelbenzu (al menos hasta ahora) es esa juvenil y desolada sensibilidad que se vuelve, con no disimulada ansiedad, hacia su propia educación sentimental, a lo largo de un tiempo sembrado de miedos y represiones, signado por la venganza y la frustración, porque en vez de cauterizadoras decisiones se ha optado por una postura de cómoda claudicación. Y la novela será para Guelbenzu una forma de salir de tan asfixiante realidad, por medio de una aventura, extraña, sin duda, pero siempre coherente con la actitud y propósitos de un autor-personaje [8] que es capaz de mover a sus criaturas hasta sacarlas de quicio y establecer —en otro espacio— las coordenadas de su particular realidad novelesca.

Ese impulso juvenil del que hablaba hace que las dos primeras novelas de Guelbenzu se instalen en un presumible vanguardismo (socorrida etiqueta usada por la crítica del momento, sorprendida ante el riesgo que el joven escritor se decidía a correr, y que los editores manipularon con total impunidad), sin que ello consiga ocultar su condición de balbuceos iniciales que tienen de importante —y de necesario— la voluntad evidente de alzarse contra el torpe y terco realismo reinante. *El mercurio* [9] nace —dirá Guelbenzu— «del rencor que de pronto te obliga a saltar, y así funcionaba de disparatada, porque yo le iba largando cosas desde la zona más pedante de mí mismo» [10]. De ahí la heterogeneidad (y hasta la artificiosidad) de su

---

[6] DASSO ZALDÍVAR: «José M.ª Guelbenzu. Historia de un superviviente». *El País Semanal.* Madrid, 6 enero 1985.

[7] EDUARDO G. RICO: «Guelbenzu: la lucidez, pasión destructora». *Triunfo.* Madrid, 19 diciembre 1970.

[8] Una identidad ésta que me parece indudable; y sin ella no puede explicarse la obra de Guelbenzu, porque de ella parte esa doblez irónica y dialógica que se constituye en punto de vista de todo el discurso. No obstante, tal identificación no reduce la entidad de la ficción; al contrario, la potencia y permite un desarrollo más rico y complejo de la misma.

[9] Seix Barral, «Nueva Narrativa». Barcelona, 1968. Hay edición posterior en Argos Vergara, «Libros DB». Barcelona.

[10] RAMÓN PEDRÓS: «José M.ª Guelbenzu. La experimentación lingüística por la estructura narrativa». *ABC.* Madrid, 23 noviembre 1972.

discurso y la consciente dispersión de su estructura: se yuxtaponen tiempos distintos; se habla de un modo oblicuo y sugerente; se construye un relato parabólico y en exceso *literario;* hay —en fin— un deseo evidente de no medir las distancias, de ser más eficaz y directo, como expresión del confuso debate que todavía afrontaba el autor, como escritor de novelas y como protagonista de una etapa histórica iniciática para toda una generación cuyos mitos más atractivos fueron la revolución cubana, la rebelión juvenil de mayo de 1968 y la guerra de Vietnam: trágicos correlatos de aquella incertidumbre expresiva, y de su carácter original.

En *El mercurio* se encadenan una serie de situaciones existenciales, alternativas o simultáneas en el tiempo, utilizadas como mirada crítico-retrospectiva sobre el pasado próximo, en el cual se han gestado. Y los protagonistas se contemplan recíprocamente desde ambos lados de la ficción: una relación espejeante que, poco a poco, se vuelve burla cruel. Pero tales situaciones y tales personajes, aun en su condición literaria y estereotipada, están delimitando ya un territorio (aquí definido por su marginalidad intelectual y por su pretencioso lenguaje) que los aísla del contexto y marca, consecuentemente, una diferencia con respecto a la sofocante realidad, de la cual proceden unas y otros. La crítica sólo reaccionó, entonces, ante la apariencia formal de la primera novela de Guelbenzu; habló de un atrevido formalismo y de una no muy clara entidad; pero *El mercurio* ofrecía algunos aspectos más que sólo ciertos comentaristas lograron insinuar. José Domingo subrayó la técnica modernísima de la novela, «que abarca desde el monólogo interior al "collage" o al poema automático, o a otros juegos de palabras», pero advirtió cómo ese peso literario «no resulta inapropiado, si tenemos en cuenta la condición de escritores de sus personajes, protagonistas de un pedazo de vida hilada con leves incidencias, más o menos dramáticas, esmaltadas de frecuentes conversaciones, sobre todo cuando puede interesar a un grupo de jóvenes literaturizados de hoy» [11]. Escritores que contestan (en un hoy de hace casi veinte años), desde la superioridad petulante de su sabiduría literaria y con una jerga que se consume en sí misma, al agotado discurso novelesco y a la hermética sociedad cargada de escrúpulos, donde se desenvuelven sus vidas.

Lo mismo sucede en *Antifaz* [12], la segunda novela de Guelbenzu y, en cierto modo, obra complementaria de *El mercurio.* El autor dice haberla escrito «dispuesto a enfrentarme con *El mercurio,* pero (...) procurando dominar la novela y no ser dominado por ella (...) me arriesgué a una prueba (...). Encabecé la novela con un relato donde, parodiando inconscientemente al garciamarquismo, reducía a treinta y seis páginas la historia de todo un siglo, para que así el lector supiera que aquél era el contexto» [13]. Lo primero, pues, determinar un referente más amplio, más colectivo; buscar, luego, una nueva relación con él, distinta a la manifestada por los personajes intelectuales de su primera novela. Por eso, la intriga se nutrirá ahora de las relaciones turbulentas y apasionadas de unos personajes —no muy distintos psicológicamente a los primeros— que buscan, en la satisfacción de su deseo, la marca de su identidad.

---

[11] *La novela española del siglo XX.* Labor. Barcelona, 1973. Tomo 2, pág. 164.

[12] Seix Barral. «Nueva Narrativa». Barcelona, 1969.

[13] RAMÓN PEDRÓS: *Loc. cit.*

Pero esas relaciones afectivas (que son también de dependencia) tienen su contrapunto en el resumen lineal de la historia que sirve de pórtico a la novela y del cual la ficción es reflejo deformado, parodia y crítica. Guelbenzu desarrolla dos historias de amor, contrapunteadas también en los dos tiempos característicos de su obra: infancia y juventud; dos instantes en los que se alcanza a ver el lado turbio de la vida. *Antifaz* inaugura la construcción peculiar del discurso novelesco de nuestro escritor: dos planos que se cruzan y confunden; que aparecen y desaparecen, en un constante desdoblamiento, como expresión simultánea de una frustración que es personal y colectiva, que si antes fue intelectual ahora es pasional. Dos planos que facilitan la intervención irónica del autor en el discurso: mientras, en el primero, la confusión y el lenguaje abstruso, las secuencias contradictorias y excluyentes, la anécdota disparatada e inquietante, nos sitúan en el presente conflictivo en que se debaten los personajes; en el segundo, el de la experiencia más espontánea y menos maleada por la sabiduría, el lenguaje resulta más fluido, la anécdota se apoya en la memoria y en la evocación añorante: su tono será menos libresco, más próximo a la sentimentalidad que a la crítica. Uno y otro planos se contemplan recíprocamente y tratan de explicarse —sin conseguirlo— a través de esa confrontación.

Mientras el mundo adulto de los todavía jóvenes David, Florence y Virgilio, pretende explicarse en el relato del niño-adolescente, relato abstracto e iniciático, teñido de la perspectiva confusa de los mayores, las relaciones entre los preadolescentes José, María del Mar y Héctor desarrollan una pasión inesperada y libre, donde se agotan —con perplejidad también, pero de otro signo— las reflexiones de ese niño que —insistente— pregunta por el sentido de su vida que allí, entonces, comienza. Al discurso complejo del primer nivel corresponde el nihilismo intelectual que lo cierra brusca y trágicamente; al discurso inicial de los niños, el vacío que se abre, tras la ilusión, en la imagen de su *otros* mayores. Pero estas relaciones no las establecen los personajes, sino la intención del autor al construir de esa manera su novela y al ofrecernos, de modo paralelo y contrapunteado, ambas secuencias.

En *Antifaz*, el amor se manifiesta como algo conflictivo para esos casi adultos que se hallan en el momento crítico de su ascensión al protagonismo histórico e intelectual; y como pura ilusión, porque se le ha considerado una puerta abierta hacia otra forma de conocimiento. En cualquier caso, la imposibilidad de amar manifiesta la personalidad mutilada de estos seres y nos desvela su complejidad novelesca. «Para mí —ha declarado Guelbenzu— el descubrimiento de la sexualidad está lleno de turbiedad (...). Lo que pasa es que, a diferencia del mundo literario, donde la imaginación es autosuficiente, en la sexualidad necesitas a otra persona, requiere un encuentro (...). En mis novelas, el sexo es un camino hacia la claridad, no es un camino hacia la oscuridad» [14]. Claridad que es —más bien— reconocimiento de lo intrincado y complejo de las relaciones humanas; despojamiento de aquellas máscaras que ocultan tenazmente sus miserias. Claridad que emana de los personajes femeninos que centran los dos triángulos de *Antifaz*, y cuyo poder catalizador y complementario ilumina a los protagonistas el territorio oscuro de su conciencia y las peligrosas coordenadas de

---

[14] DASSO ZALDÍVAR: *Loc. cit.*

su moral. Por eso, y a pesar del desgarro trágico o del desplome del orden establecido que se produce al final de la novela, nos queda la certeza de que nada volverá a ser nunca como antes; que el discurso queda abierto y la vida se orienta en otra dirección. El título de la última parte («¿Finibus?») alude precisamente a eso, con una tonalidad evidentemente irónica. Los personajes quedan perplejos ante el juguete roto de sus vidas y sus compromisos, con una expresión similar a la de esos niños incapaces de creer que lo han vuelto todo del revés.

Al referirse a estas dos novelas iniciales de Guelbenzu, Rafael Conte escribió que observaba en ellas «un ansia de escapar de todos los moldes, una especie de dispersión formal, de vocación de aventuras parciales, que en ocasiones afectaban su ritmo y su unidad» [15]. No especifica el crítico si esa afectación es algo positivo o si, por el contrario, limitaba las posibilidades de ese discurso distinto inaugurado entonces por Guelbenzu. El matiz es importante, porque el ritmo de la novela española contemporánea es una de las parcelas menos estudiadas por la crítica y sobre la que, con menos animosidad, han actuado nuestros narradores. Precisamente, alterando el tono habitual y cansino de una narrativa que, para ser testimonial, fue llorosa y aburrida reiteración de un único punto de vista y de una única tonalidad verbal, es como se logrará la transparencia indagadora que la verdadera palabra novelesca exige. Por ello, más que los estereotipos anecdóticos presentados por Guelbenzu en sus dos primeras novelas, importan hoy su voluntad experimental, su decidida actitud de encontrar una voz propia que, aún en su indeterminación (una tensión dialógica mantenida en esos planos paralelos, la fluencia monologal de las voces, sin que se sepa con claridad de dónde proceden y a quiénes pertenecen...), defina una peripecia novelesca.

«Su mundo —sigue Conte— era el de la adolescencia, el de la formación: a veces el de la formación de un posible escritor, aunque no siempre» [16]. La formación de un escritor; ello es, de quien se apresta a fabular sobre la realidad y se plantea el cómo hacerlo con los materiales del lenguaje y con los instrumentos de la narración. Formación —también— de un hombre de su tiempo, a través de la educación progresiva en el campo de las relaciones con los otros, en especial las relaciones afectivas, constituidas como agresión y análisis de una determinada sentimentalidad. Obra abierta al desarrollo de una doble y simultánea exploración: la vida y la novela; exploración que se hace, además, con plena conciencia de la distancia que las separa:

> Cuando empiezas a escribir (...) no es más que un problema de búsqueda de la propia identidad. Y yo digo que, quizá, por eso a veces se es tan autobiográfico.
>
> Más adelante, escribir (...) es (...) un acto realmente decidido; es decir, tiene consistencia por sí mismo. Esto suele coincidir con el descubrimiento de que realmente *la literatura y la vida no tienen nada que ver*, que son dos términos radicalmente distintos, aunque el uno pueda *simular que interpreta al otro* [17].

---

[15] «Una escritura secreta». *Informaciones*. Madrid, 3 junio 1976.

[16] RAFAEL CONTE: *Loc. cit.*

[17] DASSO ZALDÍVAR: *Loc. cit.*

3

Hacia 1972, José María Guelbenzu declara estar escribiendo una tercera novela, sin título aún, pues unas veces habla de *Contra los dioses* y otras de *Espadas y cuchillos.* Pero hasta 1976 no vuelve a publicarse otro libro suyo, cuyo título, además *(El pasajero de Ultramar),* ni coincide con los previstos ni parece transparentar en su enunciado la iconoclastia y la violencia en aquellos contenidas. Mi opinión es que se produce un paréntesis de reflexión y trabajo en el cual Guelbenzu establece una distancia suficiente para superar aquellos tanteos iniciales, convencido de que el buen novelista es aquél «capaz de interponer una distancia entre el lenguaje y él», como un «tamiz en el esfuerzo para llegar a una formulación expresiva» que le permita descubrir «que un escritor tanto más domina el lenguaje cuanto más se autoconoce». Guelbenzu inicia, a partir de este momento, el camino hacia el encuentro de una voz personal y de un mundo propio, estableciendo —como hemos visto— una distinción clara entre vida y literatura; entre la experiencia y su transformación literaria. Ahora más que nunca nuestro novelista entiende que hacer una novela es una cuestión de lenguaje; pero no ya, como en sus comienzos, en tanto que respuesta agresiva a la linealidad realista dominante, sino en el sentido de construir verbalmente un mundo propio que permita una indagación intelectual en la propia biografía, con una intención catártica más o menos explícita. Frente a la especulación rompedora que quiso ser *El mercurio,* y frente a la intervención irónica en la historia, pero limitada también a un estereotipo vital y moral, que fue *Antifaz,* Guelbenzu opta —a partir de 1976— por una novela que «quiere ser más dinámica», donde «el personaje se enfrenta a una situación extrema y llega al estoicismo a través de una catarsis muy fuerte». Pero, sobre todo, nuestro escritor está convencido de que la novela puede nacer y vivir por sí sola, al margen de la compulsión de las circunstancias o de las urgencias coyunturales que el novelista tenga.

Al aparecer *El pasajero de Ultramar* [18], Rafael Conte señaló que el mundo novelesco de José María Guelbenzu no había cambiado sustancialmente, que la problemática padecida por su protagonista era la misma; e, incluso, que había una incidencia similar de la ironía en las vidas de esas criaturas que se lanzan al encuentro de sí mismas [19]... No tenía, tampoco, por qué ser de otra manera, hallándonos en los estadios iniciales de un proceso novelesco. Pero sí hubo algo que quizá pase inadvertido, pero que tiene importancia capital en la evolución de la obra narrativa de Guelbenzu: ese cambio de intenciones que el escritor manifiesta tiene su perfecto correlato en los avatares de la experiencia personal del autor. Lo autobiográfico sigue presidiendo y alentando su trabajo, pero los personajes se muestran ahora más evolucionados (y, en consecuencia, más complejos); manifiestan una mayor madurez, producto de la edad y —sobre todo— de la incidencia que sobre ellos han tenido los cambios sociales a los que han asistido, como testigos y parte, pues son ellos ahora los sujetos activos de tales

[18] Galba Edicions. Barcelona, 1976. Hay edición posterior en Alianza Ed. «El libro de bolsillo». Madrid, 1982.

[19] R. CONTE: *Loc. cit.*

cambios. El componente generacional ya señalado se justifica ahora, cuando los protagonistas de estas tres novelas de los últimos años setenta se decidan a explorar el territorio íntimo de la reflexión personal, a contemplar su propia imagen devuelta por esa historia, en la cual han de integrarse. No sólo *se presenta* un mundo personal, sino que *se desarrolla* como peripecia novelesca, como explicación y análisis del mismo.

El viaje será ahora eje de la peripecia: un viaje anecdótico, por un lado, pues se sitúa en un espacio geográficamente real; pero un viaje también novelesco, paralelo metafórico y hasta simbólico del primero; un viaje que es una parábola generacional y que se entiende como salida del círculo primero. Mejor: bipolaridad significativa entre un *centro-cerrado* (Madrid, como punto de partida, y las dos primeras novelas como expresión contenida de una actitud no llevada a sus últimas consecuencias) donde los personajes actuaban y reflexionaban sobre lo inmediato, incluso cuando se volvían hacia el pasado, porque la dimensión de la experiencia era ciertamente reducida, y lo *periférico-abierto* (la costa del norte y el verano; una opción de libertad asumida sin trabas) como posibilidad y como necesidad de completar el proceso iniciado en los primeros intentos de construir un mundo de ficción hacia el cual Guelbenzu y sus criaturas desean escapar; no para evadirse, sino para enfrentar (y afrontar) la nueva experiencia que, como protagonistas, les pertenece. («Yo ahora podría estar en este mismo lugar, bajo este mismo cielo y en idéntica postura, disfrutando locamente de unas merecidas y bien ganadas vacaciones, mientras una pelirroja de llameante vello se despereza en la habitación de algún hotel cercano a la playa sin sospechar que dentro de media hora a lo sumo va a encontrarse conmigo (...) —o eso suele pensar el audaz, siempre segundos antes de comprender, demasiado tarde, la escasa importancia que a la audacia y la fortuna concede el rudo acompañante de la pelirroja; claro que este tipo de gente no suele leer a los clásicos y de ahí el contrasentido entre realidad y literatura, que en verdad es sólo aparente». *La noche en casa,* pág. 26). Un mundo cuyo tiempo también marca una diferencia fundamental: frente al tiempo rutinario y vulgar del trabajo, de la vida cotidiana, se instaura el tiempo de la intriga, de la aventura y la libertad, que es el tiempo sin pautas de las vacaciones y de la literatura; un tiempo —como lo era también el espacio— dispuesto para que suceda lo inesperado, para que se *realice* esa exploración en lo posible y nuevo. La situación anecdótica siempre se establece, convencionalmente, en el pasado. («Paula se pregunta cuántos años lleva detrás de ser quién es ahora y de intentar ser una persona libre, viva, entera». *La noche...,* pág. 78), pero ese pasado se funde con el presente en el instante de la experiencia. («Y recuerda la voz de su madre: *qué ojos tenías entonces.* Entonces. En un segundo algo se ha desmoronado dentro de Paula...» *La noche...,* pág. 31) y el tiempo narrativo adquiere un carácter fragmentario que contradice la linealidad objetiva de la anécdota con la especulación reflexiva, para convertirse sucesivamente en réplica y dúplica analíticas de la realidad. De la misma forma que el espacio concreto se transforma en alegoría o símbolo al ser transitado aquél por la aventura interior e intensiva del protagonista.

Adviértase, pues, cómo Guelbenzu pasa de la novela como experimento formal a la novela como discurso lineal, aun con el peligro de caer en una simbología abstracta: «en lugar de que sea un argumento lo que cuente la novela, quiero que cuente una

idea» [20]. Al optar por personajes que quieren explicarse a sí mismos (y él a través de ellos), el escritor maneja una imaginería ambivalente y dominada por una cierta perplejidad: la misma que le asalta como autor al aventurarse por ese territorio novelesco recién descubierto. Nos movemos, pues, en una anonimia simbólica, reflejada en el contexto donde los personajes despliegan su peripecia exterior y su reflexión íntima; sus voces son, única y exclusivamente, reflejos de la del autor que funciona siempre como antagonista de sus criaturas.

En el más lúcido artículo que hasta ahora he leído sobre la novela de Guelbenzu, Juan García Hortelano comentaba la aparición de *El pasajero de Ultramar* con elogiosas palabras, que no perdían por ello su clarividencia [21]. Aquella novela, decía Hortelano, era «uno de los más infrecuentes análisis de educación sentimental que haya producido la novela española»; y subrayaba su formulación literaria, influida de modo decisivo por esa voluntaria ambigüedad con que el autor trata la realidad y la ficción, borrando los límites entre ambas para que el lector pueda participar de la alternativa irónica resultante de contemplar un territorio desde el otro y de adoptar una distancia crítica suficiente sobre algo que, en principio, se pensaría muy próximo e íntimo, y, por tanto, sujeto a los avatares, siempre peligrosos, de la sentimentalidad. Una búsqueda interior y autobiográfica que es exploración de las relaciones interpersonales, «lo único que al cambiar —confiesa Guelbenzu— podría cambiarlo todo» [22]. En consecuencia, el ritmo adquiere una mayor lentitud, una respiración morosa y peculiar que se define por el juego de perspectivas que el narrador mantiene haciéndose presente en sus personajes, multiplicándose en ellos a través del espejo que es el relato. Aunque nos movamos con la objetividad de la tercera persona, es siempre dominante la subjetividad de una perspectiva individual; aunque tengamos la evidencia en diversas voces que intervienen en el diálogo, lo cierto es que asistimos a un desdoblamiento analítico del monólogo nuclear que sostiene el relato. La amplitud de la exploración interior, esa obsesión conceptual, se convierte por sí misma en peripecia, aun a costa del atractivo de la intriga, que —sin embargo— alimenta siempre a la primera, en un segundo nivel paralelo y hasta simultáneo. La implicación entre ambas es absoluta, y por ello se diría que tal actitud supone una limitación para el novelista: utiliza un concepto de realidad poco definido y la pluralidad y complejidad de la misma no se determina más allá de la asunción individual que el sujeto protagonista hace de esa realidad:

> Pensaba en todo ello con una intensidad que le sobrecogía; sentíase varios Víctor a un tiempo y hubiera dado todo por ser uno de ellos, cualquiera que atendiese a una sola rienda, no ese maremágnum que se autoanalizaba como si tratase de devorarse a sí mismo en un supremo o descabellado intento de ordenar sus partes; cada uno de los Víctor era un todo independiente y vivo, y todos se agredían sin fisuras, él los libraba a la batalla impotente para elegir. (*El pasajero de Ultramar*, pág. 80.)

Si nos referimos a la construcción del relato, el doble fondo que en él existe

[20] ROSA M.ª PEREDA: *Loc. cit.*

[21] GARCÍA HORTELANO: *Loc. cit.*

[22] ROSA M.ª PEREDA: *Loc. cit.*

siempre, se convierte ahora en explicación narrativa del proceso interior que constituye el núcleo de la novela: al leer, nos movemos entre el ámbito de la ficción, donde el protagonista pretende encontrarse, y el nivel de la reconstrucción textual de la misma, que permite a la novela conseguir plena autonomía, ser un territorio autosuficiente. El texto escribe la peripecia y nos explica cómo se escribe. Guelbenzu continúa viendo la novela como una experiencia textual; pero tal experiencia no es ya anecdótica, sino crítica del discurso mismo y de sus mecanismos propios; el texto es confesión, pero también análisis, discusión de los recursos que hacen de la experiencia un motivo literario (la «Guía del lector», en *La noche*... [23], es una prueba de ello). En una palabra, Guelbenzu se propone despejar, poco a poco, las claves que bloquean la salida a sus personajes, atenazados por su propia alienación. Claves morales, sin duda, y sobre las que sólo puede arrojar alguna luz esa actitud irónica y crítica constante. Lucidez, sí; y conocimiento, pero como pasión destructora, puesto que una vez se ha optado por ella ya no se puede retroceder.

La novela de Guelbenzu, a partir de 1976, quiere ser una puerta que se abre para una experiencia no del todo cumplida; y por ello participará de ese mismo carácter inestable e incompleto. Una novela que se escribe, no desde un *a posteriori* satisfecho, sino al tiempo en que —dramáticamente— la experiencia se ofrece como incertidumbre y como riesgo; los mismos que correrá la escritura que eleva aquélla a categoría literaria. Tal vez así se explique su carácter en exceso parabólico, su fácil inclinación a lo alegórico inmediato: una proximidad que aún no se ha roto del todo y que es, sin duda, la cuenta que Guelbenzu tiene pendiente todavía con la novela. Y se comprenda también su evidente propósito —cuando escribe *El río de la luna* [24]— de afrontar la realidad, sin temores ni suspicacias heredados, como pura materia de novela.

El río de la luna aparece cinco años después de las dos novelas anteriores, publicadas con un año escaso de diferencia; y de nuevo significará un punto de inflexión en la trayectoria de José María Guelbenzu. Más importante esta vez, porque el autor, que ya ha encontrado su propia voz, revisa críticamente todo el proceso de construcción novelesca, haciendo confluir —en niveles simultáneo y espejeantes también— la quiebra y fragmentación intencionada del mismo con la linealidad discursiva en que ambas se justifican. En un primer nivel, Guelbenzu reúne las claves constantes de su novela para construir luego, a partir de ellas mismas, el relato de la peripecia de su protagonista («biografía erótica, amorosa y sentimental de los cuarenta años de vida de un hombre (...) en medio de una sociedad, la española, mediocre y cerrada» [25]. Y establecida esa distancia textual, la peripecia narrada en su tiempo natural será objeto de reflexión desde el tiempo narrativo de la madurez difícil del protagonista, resuelta en tensión constante entre el fracaso y un desbordante deseo de vivir. Lo novelesco es así una forma de intervenir en lo cotidiano y descubrir —sin renunciar a ello como materia literaria— la sorpresa que habita en el discurso

---

[23] Alianza Tres. Madrid, 1977.

[24] Alianza Tres. Madrid, 1981.

[25] JOSÉ M.ª BERNÁLDEZ: «Guelbenzu. La educación sentimental». Disidencias, *Diario 16*. Madrid, 30 abril 1981.

novelesco en que aquel nivel primero se desarrolla. («Fidel prolongó su indecisión y el árbol se agitó de nuevo, ceñudamente al principio, con indiferencia —como mirando hacia otro lado o prosiguiendo con sus obligaciones de árbol— después; al fin y al cabo era un abeto joven que aún estaba afirmándose». *El río de la luna,* pág. 111).

El relato exige entonces una sintaxis cinematográfica; se construye como un montaje de secuencias elegidas que, con su síncopa, crean el ámbito propicio de la novela, distinto y distante de la sucesión lógica de los hechos que, sin embargo, allí están también. Síncopa que afecta, como es lógico, al tiempo: zigzagueante exploración reflexiva de la experiencia originadora de la novela. El personaje viaja de nuevo (como en *La noche...)* desde Madrid hacia una playa del norte (esta vez en Asturias): ese tiempo que entonces se inaugura lo saca de la rutina de su vida; es una quiebra en el presunto orden establecido que se sustentará, a partir de ahora, en otros referentes: intensidad sensual de una vida no sujeta a disciplina; libertad de acción del protagonista y posibilidades que se abren ante él; azar que condiciona sus encuentros... Otra realidad —en suma— sujeta a la sorpresa que conforma literiamente aquella experiencia. Pero pesa aún, en demasía, la directa implicación de la peripecia novelesca en la «infancia, adolescencia y madurez de un individuo y cómo se conforma su carácter, aventuras, enamoramientos familiares, incomunicación paterna, primeros contactos con la política y el sexo, exilio inevitable en París, matrimonio, ruptura, angustia de unos años que se escapan (...) en un entorno patriarcal, autoritario y asfixiante» [26]. Todo muy próximo y muy sabido: las coincidencias autobiográficas son demasiado flagrantes para aceptarlas como instrumento eficaz de la ficción. Un grave peligro para un discurso novelesco que desea traspasar los límites de la individualidad y ser análisis exigente de una identidad colectiva marcada por la incertidumbre; un peligro común a los narradores españoles de las últimas promociones, que resulta lógico si se tiene en cuenta la corta distancia que los separa de su experiencia; pero no tanto si, como en el caso de Guelbenzu, se ha manejado, con inteligencia y eficacia, esa capacidad irónica que otorga la necesaria autonomía a la ficción novelesca.

Como anotamos, citando a José María Bernáldez, este libro es una «biografía erótica, amorosa y sentimental». De nuevo el amor y el sexo como la forma más lúcida de penetrar conceptualmente en la existencia y de manifestar los conflictos y cambiantes relaciones que la determinan. La crisis ya no es un fracaso, sino el reconocimiento del vacío que espera, en los cuarenta años de la edad, a ese hombre (protagonista, pero también autor) aplicado a indagar apasionadamente en su propia experiencia. Y en tal descubrimiento, la mujer tiene una influencia decisiva. La mujer en la obra de Guelbenzu —lo explicó acertadamente Luis Suñén [27]— puede no llevar el peso del relato, pero siempre lo explica. No se trata de un antagonista más; sino de una clave para solucionar las cuestiones sin respuesta que acaban por resumirse en una extraña inquietud y en un dramático desajuste entre el individuo y el mundo. («Aferrado al pretil, repetía: ¡Maldita suerte! ¡Maldita suerte! Su historia personal se le aproximaba como una estampida y ni deseaba ponerse a salvo ni dejarse arrollar,

---

26 DASSO ZALDÍVAR: *Loc. cit.*

27 «*El río de la luna,* de José M.ª Guelbenzu». Insula, núm. 419. Madrid, octubre 1981.

sino simplemente entender por qué, sólo por qué». *El río...,* pág. 350). La anécdota se mueve al compás de esa compleja relación amorosa que muere y renace alternativamente, adquiere el carácter de un laberinto donde el protagonista se busca a sí mismo; acaba siendo el lugar donde aquél se pierde. («Mas ahora (...) sólo venteaba el peligro y no tenía la menor idea de cómo hacerle frente y todavía más: no estaba seguro de si debería hacerle frente o, por el contrario, abandonarse a él. Y en esto se le iba un cigarrillo tras otro, sin visos de que el adormecimiento se acercara, buscando la segunda copa de brandy que le precipitara hacia la tercera, quizá el único camino del sueño que necesitaba desesperadamente». *El río...,* pág. 191).

Su ámbito sigue siendo el de la soledad y el aislamiento; su acción, esa divagación reflexiva que se materializa en un lenguaje conceptuoso y complejo también, pues el protagonista se halla aún confundido entre la insegura memoria de su infancia y su necesidad de afirmación individual. Aunque este apego a lo confesional y subjetivo sea todavía evidente, no podemos silenciar el hecho, a mi entender clave, de que ya existe en la novela de Guelbenzu un discurrir propio del relato que nos permite comprender cómo la evolución de su obra ha consistido en un debate entre el autor, sus personajes y la estructura novelesca, que desembocará —de forma inquietante— en la evidencia de que no existen respuestas para sus preguntas; que la conciencia y la sabiduría de vivir residen en el movimiento mismo, alternativo, sarcástico o trágico, que determina la peripecia.

4

Ese descubrimiento final, evidente en *El río de la luna,* es un punto de llegada, pero también un punto de partida para una nueva articulación en la trayectoria narrativa de José María Guelbenzu, según se observa en *El esperado* [28], su última novela hasta el momento. Lo lógico hubiese sido que, en un discurso que ya había conseguido la suficiente distancia para no temer a la realidad como materia novelesca, la confesionalidad diera paso a una fábula autónoma, apoyada en esa madurez que el escritor considera decisiva para el novelista («los cuarenta años es una edad clave para mi generación [...] y es una fecha clave para un novelista, porque ahí comienza la edad del narrador: confluyen en ella vitalidad y madurez» [29]). Pero no sucede así en *El esperado.* Guelbenzu vuelve a la etapa iniciática de la adolescencia, abandonada en *El pasajero de Ultramar,* aunque introduciendo una novedad sustancial, que no supone quiebra alguna en ese proceso cerrado y unitario (tan fiel a esas pocas obsesiones que lo configuran) que es su obra:

> *El esperado* lo voy a desarrollar en dos novelas más; ésta es la novela de la iniciación a la vida de un personaje sumido en la introversión, pero ese personaje ha de ser introvertido para poder disponer de una fuerte vida interior que yo preciso para presentarlo [30].

---

[28] Alianza Tres. Madrid, 1984.

[29] JUAN CRUZ: «José M.ª Guelbenzu: A los cuarenta años comienza la edad del novelista». *El País.* Madrid, 5 diciembre 1984.

[30] JUAN CRUZ: *Loc. cit.*

Nos hallamos, pues, ante un personaje que ha salido ya del cerco de su introversión; no por el hecho anecdótico de protagonizar un viaje (ello sucede también en las otras novelas), sino porque su propia acción *realiza,* objetiva en relato, lo que antes sólo eran fragmentos de materia novelesca, asumidos desde una excesiva proximidad sentimental. El protagonista de *El esperado,* como sus antecedentes novelescos, busca explicación para su existencia, pero ya puede hacerlo desde la sabiduría conseguida al final de la etapa anterior. No se ha librado de esa «terrible sensación de inhospitalidad y desamparo» *(El esperado,* pág. 18), constitutiva de las criaturas de Guelbenzu, pero su *verdad* debe buscarse en las coordenadas de la ficción, y su peripecia identificarse con una tentativa de absoluto («yo la escuchaba maravillado y entonces ella me aseguró que yo llegaría a ser también hijo de la noche y así conocería mi nombre y mi historia completos» *(El esperado,* pág. 18). Guelbenzu parte, una vez más, de esas tres referencias constantes en su novela: la mujer como vehículo para el conocimiento; un conflicto social en medio del cual el personaje se reconoce distinto; la progresiva revelación de la identidad de éste, derivada de aquel conocimiento. En esta ocasión, sin embargo, su protagonista aprovecha su soledad, su marginalidad, para abandonarse a la sugestión de los acontecimientos, sabiendo que su deseo traducirá tal indagación en un instante de lucidez, en una verdadera revelación poética: una sabiduría que supere a la adquirida por la experiencia, según adelanta la cita de José Angel Valente que se recoge al comienzo de la novela.

Los personajes de las novelas de Guelbenzu habían sido, hasta ahora, desdoblamientos del autor, y tal distancia la marcaba la ironía, una conciencia clara del lugar que cada uno —personaje y autor— ocupa. Ahora esto se complica: el novelista corre un riesgo mayor y su personaje es una criatura de ficción, con todas las consecuencias. No devuelve la imagen del autor, en aquel implícito diálogo crítico, sino que se constituye en existencia independiente, en realidad distinta de aquél; y a partir de ella inaugura otra existencia, otra experiencia, hasta ser investido —al final— de su nueva condición de hijo de la noche:

> Hasta ahora, los protagonistas eran más o menos de mi edad, cumplían años conmigo. La distancia entre ellos y yo se establecía mediante la lucidez y la ironía; ahora no es el método, sino la propia temporalidad, la que marca la distancia (...) a partir de este momento empieza una reflexión sobre el clima moral y civil [31].

Aunque las *descubiertas* de León sirven de testimonio para comprender el comportamiento extraño de los otros personajes y sus tortuosas relaciones, su peripecia delimita un bello y atractivo laberinto, «tan orgulloso como cierto», «una aventura que, irrepetible y sucedida, ondea como estandarte de León Saldaña» *(El esperado,* pág. 57). La orfandad radical del personaje —acorde con la retórica imprescindible de una novela— es un vehículo idóneo para desarraigarlo tanto de sus referentes reales como del mundo habitado por los otros protagonistas del relato —incluso de su amigo Jaime—, convirtiéndolo en superviviente de dos naufragios: el contado

[31] Trinidad de León: «*El esperado,* de Guelbenzu, nueva etapa en su trayectoria». *ABC.* Madrid, 6 diciembre 1984.

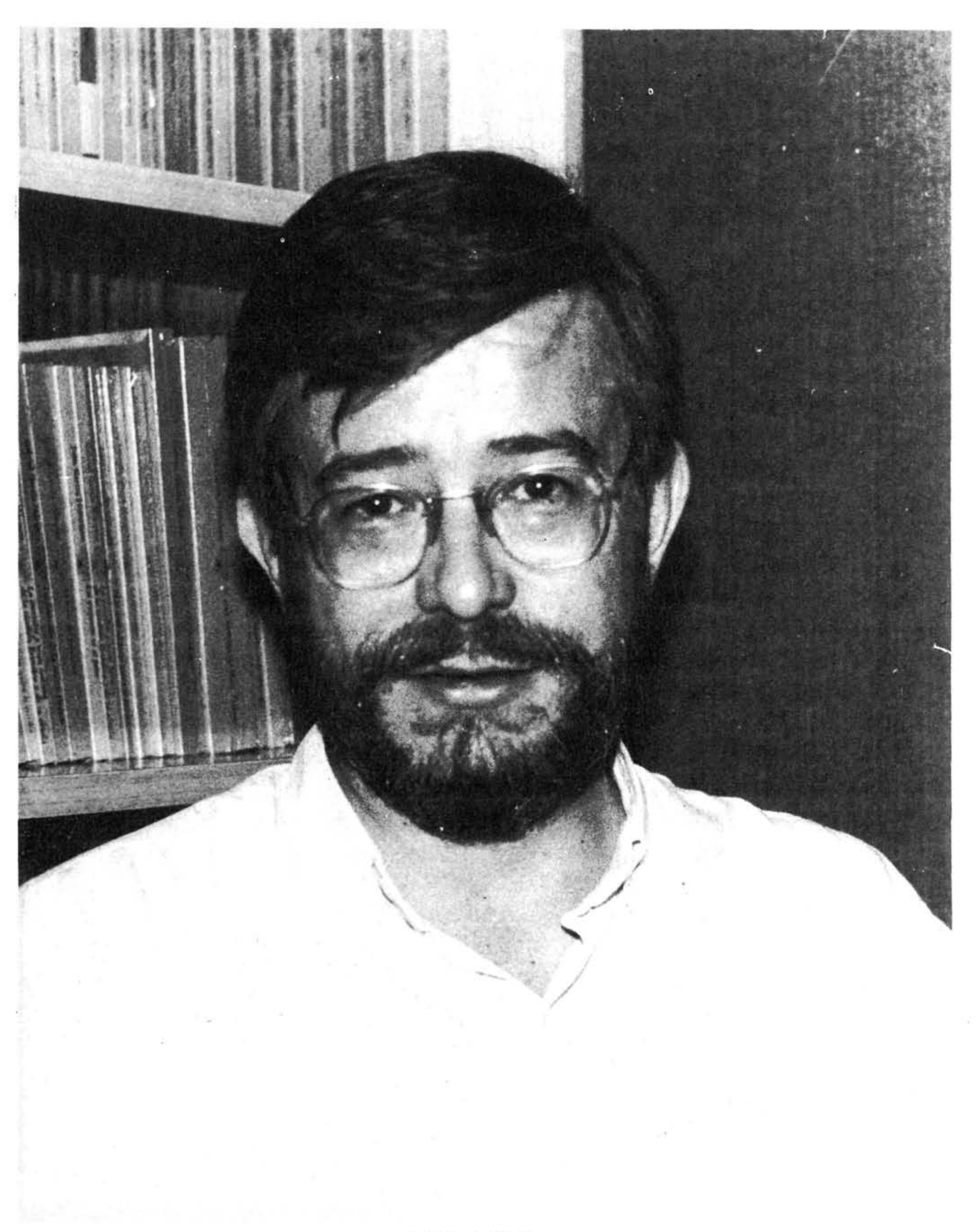
puntualmente en las novelas anteriores, donde los protagonistas son víctimas porque se manifiestan incapaces de derrotar a esos demonios colectivos que han heredado, y el que se desencadena trágicamente en esta última, pero del cual el personaje sale indemne, gracias a su condición puramente novelesca. *El esperado* —ha dicho Guelbenzu— «no es la historia de un perdedor, del héroe quizá triste, quizá falso» [32], sino la aventura de un personaje que va poseyendo a sus posesores, porque se va situando más allá y más arriba de su realidad. La tragedia familiar que es eje argumental de esta novela no tendría sentido si no contáramos con ese testigo que es León; si, tras asistir a ella, el personaje no hubiese sido capaz de renunciar a la miserable realidad en que se desarrolla, para salir renovado de su dolorosa experiencia y —en un gesto de romántica rebeldía— entregarse a la fascinación de la muerte.

El protagonista de *El esperado* se ha librado de la dictadura de la realidad porque, atraído hacia los niveles profundos de la ficción, dejándose llevar por el azar que rige sus encuentros [33], alcanza el conocimiento único e innombrable que era su verdadero destino. La inseguridad e impotencia que el mundo de los adultos transmite a León y a Jaime sólo pueden ser vencidas por aquel de los dos que, ajeno a tales miserias, cuente con una peculiar madurez intelectual (es el caso de León) para superar la última frontera que se alza ante él. El otro (y así sucede con Jaime) sólo podrá optar por la violencia desesperada. Es la consecuencia lógica de aquella progresión apasionada hacia el conocimiento de la vida y hacia el reconocimiento del individuo como protagonista excepcional de la misma, motor de toda la obra narrativa de Guelbenzu. En una primera etapa, el novelista establecía las reglas del juego, contemplando irónicamente su propia existencia reflejada en sus criaturas literarias; a partir de ahora (y no debemos olvidar que *El esperado* inicia una posible trilogía) el personaje decide los límites de su propia realidad y controla su educación sentimental, convirtiéndola en un aprendizaje mucho más sugestivo, pues aparece como una sucesión de situaciones límite donde —como protagonista único— debe elegir. («En su dilema, León comprendía que habría de decidirse a tomar partido si deseaba seguir indagando en un mundo que cada vez se le aparecía más misterioso y turbio y al que las sombras del pasado sobrevolaban como aves carroñeras» *(El esperado,* pág. 144).

León emprende un viaje desde Madrid a una pequeña localidad de la costa cantábrica, con motivo de sus vacaciones. Es un esquema argumental conocido, pues los personajes de Guelbenzu siempre salen del mundo cerrado y ajeno —diríamos artificial— de la ciudad para buscar espacios abiertos donde sea posible recuperar la memoria *(La noche en casa)* o encontrar sentido a su existencia *(El río de la luna)*. León cumple un destino similar, pero su objetivo no se reduce a la simple comprobación, diríamos anecdótica, de su personalidad, sino que «le es preciso perderse para hallarse y (...), si la audacia le acompaña, deberá adentrarse para no perder su vida, aun al

[32] DASSO ZALDÍVAR: *Loc. cit.*

[33] Como alguna vez declaró él mismo, Guelbenzu aprendió de Cervantes la viveza que en la novela tiene el azar de los encuentros, durante el recorrido que hace el protagonista. Desde que se decide a sacar a sus personajes de Madrid, se impone tal estructura para sus novelas; pero será en *El esperado* donde, a mi entender, alcanza su máxima eficacia y su más rico significado tal recurso.



José María Guelbenzu.

precio de que la muerte le sorprenda» (*El esperado,* pág. 171). El verano y las vacaciones vuelven a ser tiempo propicio para el encuentro con la aventura; pero, en esta ocasión, «aquel verano dejó de ser una atrayente aventura juvenil para convertirse en un primer encuentro con el abismo» (*El esperado,* pág. 198). La acción del personaje ya no se justifica en la superficie de los acontecimientos, por muy sugestivos que puedan ser, sino en un nivel más profundo e inquietante, abierto por aquellos mismos sucesos, que convierte lo que había sido lucidez trágica —derivada de la libertad con que se vivían las relaciones amorosas o los conflictos personales— en una lucidez liberadora, surgida de la experiencia de una opresión desmedida e irracional. Así, este viaje conduce a León hasta un lugar cerrado también; hasta un espacio dispuesto para la ceremonia final («un mundo extraño en el que nada de mi casa había que no fuera yo mismo», *El esperado,* pág. 25), que exige al protagonista un segundo viaje (la excursión a la casa de Regina) para establecer una valoración distinta del espacio, tan significativo en esta novela, en contra de lo que sucedía en las anteriores, sometidas al plazo de tiempo en que los protagonistas debían consumar su encuentro. En *El esperado,* los cambios de lugar y las bruscas variaciones atmosféricas —de la inquietud temerosa al esplendor bonancible— dan al espacio una novedad radical; lo mismo que sucede con las minuciosas descripciones de Solano, de la casa —sobre todo—, del barco, y hasta con la transfiguración literaria del paisaje en dos secuencias muy significativas, muy oportunas; formulación explícita de lo conseguido por el protagonista: su acceso a la totalidad (vid. págs. 105 y 157).

Se trata, por tanto, de un espacio ritual que se transfigura a medida que nos acercamos al final: desde la presentación del lugar como escenario inédito se pasa, poco a poco, a la tensión simultánea entre tierra y mar, entre quietud y aventura o entre la violencia del Guapo y la anhelante conquista de León, para concluir en el círculo del sacrificio al que conducen todos los caminos de la anécdota y donde se producirá la ceremonia del encuentro y revelación final: última trasmutación, en la cual tienen especial influencia las fuerzas desatadas de la naturaleza. («Muy cerca estuve yo de saber que, en aquellos momentos, Solano fue un hervidero de tensiones (...) y que a la noche siguiente, a sabiendas de todos, iba a estallar no la tormenta que desde el mediodía venía anunciándose (...), sino un turbión de pasiones que convirtieron a Solano en un pueblo del que habría de hablarse en la comarca durante muchos años», *El esperado,* pág. 220), que debido a su violencia borran la objetividad mantenida como referente durante todo el relato y establecen la imprevista visión de un escenario teatral en el que León contempla los hechos trasladados a su dimensión onírica. Para Leopoldo Azancot [34] se trata de un artificio de difícil justificación, tal vez porque no tiene en cuenta que es el resultado de la voluntaria ambigüedad manejada por Guelbenzu, quien, después de mantener una posición distanciada e irónica en sus libros anteriores, borra por completo los límites entre la peripecia interior del personaje y su objetivación narrativa, precisamente porque el protagonista se sitúa en un nivel de conocimiento que excluye la alternativa anterior.

El uso de la primera y tercera personas condiciona el punto de vista, pero quizá

[34] «*El esperado,* de José M.ª Guelbenzu». *ABC.* Madrid, 29 diciembre 1984.

más el ritmo de la novela que se debate entre la morosidad y arborescencia subjetivas, expresión del tiempo interior y reflexivo de la anécdota, y la desnudez de las situaciones y diálogos (homenaje a y superación de la narrativa realista: vencido el tabú, pueden usarse sin más sus recursos), para establecer una distancia textual —como en las anteriores novelas— producida ahora dentro del propio espacio de la narración, no desde la sabiduría de un novelista *deus ex machina* del discurso. La narrativa de Guelbenzu incorporaba las voces al discurso e integraba las situaciones en la fluencia de la narración, y el autor marcaba la distancia entre ambas; en *El esperado* cada segmento tiene su independencia y su ritmo y progresión particular: lo visto y vivido interiormente por el protagonista, desde la sentimentalidad romántica de su condición marginal y confusa. («Aún hoy el recuerdo de aquella claridad me sorprende (...). Acaso sea ella la que me impulsa a recordar como lo estoy haciendo. Me pregunto si no seré yo quien la persigue, en realidad», *El esperado,* pág. 174); y rebelde, además, pues se manifiesta con una evidente libertad poética; tiene su doble en una serie de situaciones complementarias que, despojadas de aquella proximidad sentimental, son expresión dramática de la misma peripecia resuelta, al final, con un naturalismo de tintes expresionistas —y hasta tenebristas— en las secuencias del enfrentamiento entre Pepín y Arturo («a la manera de un teatro en claroscuro en el que el drama se concentra como un punto en la zona de luz, pero cuya más alta tensión se genera en las sombras que lo contemplan implacablemente», *El esperado,* pág. 269) o en las últimas escenas, donde el espacio ya es una zona sagrada y separada, por tanto, de la vulgaridad anecdótica.

Dos formas de lectura, que serán tres cuando se introduzca —en ese final— una nueva perspectiva sobre la dimensión simbólica de lo inefable, que hará del personaje un verdadero triunfador, más allá de la estéril pugna entre los sucesos y su interpretación individual. Por eso, el ritmo de la tercera parte es más vivo, incluso en las secuencias subjetivas: los acontecimientos se precipitan (en la búsqueda de la mujer —para el Guapo, guiada por el temor y la pérdida; para León, guiada por la celebración y el triunfo—; en la búsqueda de Jaime; en la rendición de cuentas de los otros...) y el lenguaje se hace mucho más literario, con una inflexión final muy marcada que se constituye en una nueva forma de conocimiento para el protagonista, y que contiene la clave de tal revelación: Regina hace valer su ambigüedad pasiva y su indudable grandeza como sabiduría final alcanzada por León y tan difícil de expresar verbalmente. De ahí que sea Regina misma quien defina el sentido final de la peripecia del protagonista, intruso en un mundo sacudido por tan fuertes pasiones. («Y si he de decir la verdad, te esperaba, aunque no hubieras venido yo te esperaba. O mejor dicho: te esperábamos. Aunque ninguno de nosotros conociéramos antes tu nombre ni tu condición», *El esperado,* pág. 265). León es el personaje que devuelve a quienes, desde este lado, se identifican con él, la confianza de que la experiencia vivida y explicada en las sucesivas anécdotas que Guelbenzu ha contado en sus novelas, no sólo ilumina la verdad individual y colectiva de sus vidas, sino que se propone ya como una posibilidad de superación de los traumas y demonios aniquiladores de aquella personalidad. De ahora en adelante, los personajes de Guelbenzu han de establecerse en estas nuevas coordenadas de absoluta libertad, porque son conscientes

—como León— de que «el mensajero, el que avanzaba a su encuentro por los inciertos caminos del cuerpo que ahora se desbordaba emocionado, había alcanzado su destino» (*El esperado,* pág. 305).

JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN
Descubridores, 23, 4.º B
Tres Cantos - Colmenar Viejo
MADRID

El proceso de pérdida de la identidad cultural entre los indios del Ecuador

En el marco del Primer Encuentro Internacional sobre Etnocidio y Derechos Humanos en América Latina [1], la ponencia que hoy vamos a desarrollar pretende analizar la pérdida de la identidad de los grupos étnicos ecuatorianos, como un *proceso* continuo que abarca desde, al menos, el momento inmediatamente anterior a la conquista incaica de este territorio, hasta el momento presente.

Etnocidio, genocidio y pérdida de la identidad cultural

Es bien sabido «que los dos términos, genocidio y etnocidio, han sido forjados —dice Marcel Bataillón— bajo el modelo de homicidio, palabra en la cual se pueden identificar dos sustantivos latinos: *homicida* (concreta), el asesino, y *homicidium* (abstracto), el asesinato y, por tanto, pueden designar a la vez los asesinatos colectivos perpetrados contra razas o etnias y sus culturas y calificar a los pueblos conquistadores que se manifiestan culpables» (Jaulin, 1979: 19).

El hecho de que los términos homicidio, genocidio y etnocidio estén ligados originariamente, no hace otra cosa más que manifestar hasta qué punto están ligados también los hechos a los que se refieren. Por ello, resulta extremadamente difícil separar en el análisis tales dos vertientes del mismo problema. Así tendremos ocasión de comprobarlo en las páginas siguientes, en las que el genocidio precede muchas veces al etnocidio o aquél es una consecuencia de éste. Por ello, y pese a que nuestro interés primordial se centra en el *etnocidio,* no intentaremos desarraigarlo del fenómeno genocida.

El término *etnocidio,* sea su inventor Georges Condominas, Jean Malaurie o su propio difusor y primer paladín, Robert Jaulin, es definido de la manera más breve y sencilla por este último, al decir que *«etnocidio»* indica el acto de destrucción de una civilización, el acto de la descivilización» (Jaulin, 1979: 9).

Sin embargo, en este momento disponemos de un texto promovido por la UNESCO, la Declaración de San José de Costa Rica, en la que se dice a título de definición que «el etnocidio significa que a un grupo étnico, colectiva o individualmente, se le niega su derecho de disfrutar, desarrollar y trasmitir su propia cultura y su propia lengua. Esto implica una forma extrema de violación masiva de los derechos humanos, particularmente del derecho de los grupos étnicos al respeto de su identidad cultural...» (Declaración, 1982: 157).

[1] Este Encuentro se verificó los días 2 al 4 de abril de 1984 en la sede del Instituto de Cooperación Iberoamericana en Madrid.

Entendiendo que etnocidio y pérdida de la identidad cultural vienen a ser sinónimos, o a designar lo mismo, hemos preferido utilizar en el título de nuestra ponencia el segundo, por varias razones que comentaremos a continuación. Considerando que *etnocidio,* en razón de su parentesco filológico con *genocidio* y *homicidio,* es un término que parece significar una agresión violenta, plantea, psicológicamente, una actitud emocional inmediata de repudio, al ser como señala la misma Declaración de San José (1982: 158) «un delito de derecho internacional al igual que el genocidio», condenado por la Convención de Naciones Unidas en 1948; ello implica, en mi opinión, un cierto enmascaramiento o confusión en relación con esos dos términos emparentados: genocidio y genocidio cultural o etnocidio, lo que, indirectamente, conduce a hacer pensar que otros tipos de agresión, no tan aparentemente violentos, como los que se perpetúan contra grupos étnicos de carácter tribal, ubicados en medio selvático, etc., puedan considerarse no inscritos en el concepto de etnocidio.

De ahí que, en mi opinión, la expresión de *pérdida de la identidad cultural,* al ser aparentemente más aséptica, sea también más comprensiva, incluyendo casos de genocidio, de represión etnocida de carácter violento y otras acciones más aparentemente pacíficas o no agresivas, pero que conducen inevitablemente a la pérdida de la identidad cultural. Al hacer esta reflexión estoy pensando en que difícilmente calificaríamos de *etnocidio* a las agresiones a que constantemente se ven sometidos grupos étnicos incluidos dentro del mundo occidental, en la vieja Europa, a los que se les impide o se les ha impedido hasta fechas muy recientes el uso de su propio idioma, o se les arrebata el disfrute y la administración de su propio patrimonio cultural.

La *Declaración de San José* (1982: 159) alude en su párrafo 11 al hecho de que «el desconocimiento de estos principios constituye una violación flagrante del derecho de todos los individuos y los pueblos a ser diferentes y a considerarse y a ser considerados como tales», mientras que en el párrafo 7 se afirma que «tienen derecho natural e inalienable a los territorios que poseen y a reivindicar las tierras de las cuales han sido despojados. Lo anterior —sigue diciendo la Declaración— implica el derecho al patrimonio natural y cultural que el territorio contiene...». Estos hechos, que junto a los idiomáticos refieren directamente a problemas esenciales de la identidad cultural de los grupos étnicos, ya sean estos grupos tribales del área selvática, como campesinos o pueblos de la civilización industrial están siendo motivo de violaciones constantes, por parte de organizaciones estatales centralistas, que se autodenominan «democráticas» y pretenden defender los Derechos del Hombre.

Entiendo pues, que la *pérdida de la identidad cultural,* significando lo mismo que el *etnocidio* desdramatiza considerablemente la cuestión y la extiende a la práctica totalidad de los grupos étnicos de toda la tierra, evitando que su tratamiento pueda ser calificado de «demagógico», al referirse solamente a los grupos indios del continente americano cuando, como acabamos de decir, es un hecho prácticamente universal, al que están sometidos personas y grupos en todos los rincones del globo.

Por otra parte, *etnocidio* y *genocidio* forman una pareja de conceptos que en muchos casos van indisolublemente unidos, ya que el genocidio podría entenderse como la forma más radical e inmediata de destruir una civilización, ya que implica la destrucción de los individuos que son portadores de la misma.

El caso concreto que nos ocupa no pretendo que sea considerado como único, ni por el contrario como un modelo universalizable; sin embargo, considero que puede ser tomado como ejemplar dentro de un área más amplia, tal como la América Latina y, por otra parte, como un caso específico de circunstancias históricas irrepetibles.

En términos generales, yo diría que el caso ecuatoriano es ejemplar porque lo contemplo como un proceso continuo que abarca un lapso de tiempo relativamente amplio. Como tal proceso se puede apreciar la consecución de unos objetivos a largo plazo, aún no alcanzados por completo, pero para cuya predicción no hace falta más que analizar con objetividad el pasado y para cuya rectificación harán falta una energía y un cambio radical en las condiciones que presiden actualmente esa situación.

Como vamos a ver a continuación, consideramos que los grupos étnicos originarios, asentados en el territorio de la actual República del Ecuador, han ido desapareciendo progresivamente, disminuyendo en términos demográficos y mezclándose racial y culturalmente con otros pueblos, pero en cualquier caso perdiendo su propia identidad cultural. Ese es, como ha dicho Jaulin (1979: 12) un verdadero «*proceso* de destrucción de civilizaciones», cuyo carácter irreparable es obvio.

En el proceso que vamos a analizar en las páginas siguientes, vamos a tener en cuenta dos momentos del pasado y uno que se desarrolla en la actualidad y que tendrá efectos en un inmediato futuro. Cada uno de esos «momentos» pueden estar representados por la agresión de tres importantes civilizaciones que desencadenan procesos genocidas y etnocidas de consecuencias que se prolongan durante mucho tiempo y cuyas consecuencias a largo plazo son completamente degradantes y empobrecedoras.

Esos tres «momentos» o acciones de agresión, particularmente graves son, en mi opinión, las siguientes: 1) la invasión incaica; 2) la invasión hispánica, y 3) la invasión de la civilización industrial. La consecuencia inmediata de la primera invasión es la incorporación de un alto número de grupos indígenas ecuatorianos al Tawantinsuyu; el resultado de la segunda invasión es la incorporación de aquellos mismos grupos étnicos, ya transformados más o menos profundamente por la presencia incaica, a lo que es uno de los primeros imperios modernos; la tercera invasión es, a su vez, un proceso de transformación de la sociedad nacional y no una verdadera invasión, al modo clásico, una invasión interna o una agresión constante por parte de las instituciones del Estado Nacional a las comunidades indias, tanto serranas como selváticas, para lograr su transformación y «modernización».

Análisis del proceso

Para proceder al análisis del proceso, tal como lo hemos diseñado en las páginas anteriores, hemos elaborado dos mapas (figs. 1 y 2): uno de ellos representa de manera aproximada la situación sobre el terreno de los diferentes grupos étnicos antes de la conquista incaica y durante ésta; en el segundo mapa hemos representado los grupos étnicos en la actualidad cuando ya se pueden apreciar las consecuencias de la invasión inca y de la acción española y de la sociedad nacional respecto a las etnias antiguas. Una simple comparación de ambos mapas permite apreciar desde el primer momento

hasta qué punto ese proceso ha sido destructivo en lo que se refiere al número de grupos indígenas —se pasa de 24 en el primer mapa, a 9 en el segundo— y en términos de homogeneidad cultural.

El *mapa 1* recoge no menos de doce grupos indígenas en la costa. Esos grupos indígenas que no son otra cosa que el resultado de un largo proceso histórico y evolutivo que abarca muchos miles de años (Meggers, 1966, y Holm y otros, 1981) llega a concretarse en términos de grupos étnicos, tal como los conocieron los españoles que tomaron contacto con ellos (Alcina-Peña, 1980, y Cobo-Fresco, 1980) [2].

Los efectos de la invasión incaica en la costa fueron prácticamente nulos, ya que es bien sabido que los ejércitos incas no llegaron a dominar esa región, ni mucho menos a establecerse en ella; cuando mucho, pudieron ocupar temporalmente la región sur y hacer tributarios a los grupos más sureños, tales como Tumbecinos, Punaes y quizá Huancavilcas. Por ello no se puede hacer responsables a los incas de la tremenda pérdida de culturas y de población indígena que se produce en esa región. En efecto, en el *mapa 2* se puede apreciar prácticamente despoblada de indios toda la zona costera, si se exceptúan los grupos Cayapa, Coaiquer y Colorado, muy reducidos territorial y demográficamente. El resto de la población india ha desaparecido, como consecuencia de la agresión sanitaria y cultural de la que hay que hacer responsables, conscientes o inconscientes, a los invasores españoles y como resultado del mestizaje biológico y cultural. Se aprecia, sin embargo, la incorporación de un grupo étnico, diferenciado racialmente, aunque no culturalmente: el de los negroides de Esmeraldas, que fluyen de manera continua o casi continua en los últimos cien o ciento cincuenta años de la vecina Colombia.

La situación en la sierra ecuatoriana y, al menos, en parte de la región amazónica ha sido bastante diferente, como consecuencia, aquí sí muy importante, de la presencia del impacto incaico. Los grupos étnicos de la sierra —Pastos, Caras, Panzaleos, Puruhaes, Cañaris, Paltas y Malacatos— fueron dominados por los incas, al menos desde la época de Topa Inca Yupanqui. La consecuencia de la incorporación de este territorio al Tawantinsuyu, con los movimientos de población que ordinariamente acarreaba tal hecho, más la uniformización impuesta en el sistema administrativo, político, educativo e idiomático, hizo que ya a la llegada de los españoles, cincuenta años después, fuese relativamente difícil identificar a los grupos indígenas preincaicos. La acción uniformizadora ejercida por los españoles, incluido el uso sistemático del *quechua,* como «lengua general», más la introducción de grupos serranos en la selva amazónica, hizo que la rica variedad cultural de la sierra quedase prácticamente destruida, al poco tiempo de la dominación hispánica. En la actualidad, esa masa de población de campesinos «indios» o «mestizos» cubre la totalidad del territorio serrano y parte del amazónico, especialmente los antiguos territorios de Quijos y Canelos (mapa 2).

La región amazónica presenta una situación totalmente diferente. Aquí los grupos indígenas conocidos al comienzo de la época colonial —Cofanes, Quijos, Canelos,

[2] La información relativa a la situación actual de los grupos indígenas en el Ecuador se ha tomado de Ferdon (1947) y de Steward-Métraux (1948).

Zaparos y Jívaros— juntamente con otros grupos ignorados entonces han sobrevivido hasta el presente, en razón sobre todo de las dificultades para la penetración en territorio selvático por parte de los españoles y posteriormente de los propios ecuatorianos. Es así que la situación de Cofanes, Waorani, Zaparos y Jívaros viene a ser relativamente parecida a la detectada para la época inmediatamente anterior a las invasiones inca y española: es solamente en la actualidad, cuando se aprecia un peligro inminente para esos grupos, como consecuencia de los intereses económicos del grupo dominante de la sociedad nacional ecuatoriana que consideraremos aquí como verdaderos agentes de la civilización industrial.

Genocidio y etnocidio incas

En el proceso de pérdida de la identidad cultural de los grupos étnicos ecuatorianos que trazamos en estas páginas, la primera etapa, a la que tenemos que aludir, es la que corresponde a la invasión de los incas, en especial en las tierras altas del actual Ecuador. En este, como en los siguientes casos que vamos a mencionar, resulta imposible separar lo que representa un *genocidio* auténtico, de lo que es, en sentido estricto, un etnocidio. Para el caso, mencionaremos con un cierto detalle, lo ocurrido con los indios Cañaris (Alcina, 1981 ms.) para los que tenemos un abundante y precisa información.

A pesar de que, en opinión de Udo Oberem (1976: 264) «una comparación de los cronistas deja ver claramente la poca dificultad que tuvo el Inca Tupac Yupanqui en incorporar a los Cañaris en su imperio», la resistencia de este grupo étnico es un hecho evidente que justifica los movimientos de población promovidos en torno al territorio de los Cañaris, tanto al trasladar población originaria de esa región al Cuzco, como al repoblarla con mitmacunas procedentes de otras zonas.

Aunque las conquistas de Tupac Yupanqui en territorio del actual Ecuador fueron fulminantes —Zarzas y Paltas, en lo que es hoy la provincia de Loja—, y ello hace suponer que también los Cañaris se entregaron a la obediencia de su nuevo Señor, algunos mencionan a un cacique cañari, *Dumma,* que debía asumir la jefatura de la confederación, el cual había pedido ayuda a los caciques de Macas, Quinoa y Rimallacta, y a pesar de que Tupac Yupanqui atacó antes de que llegasen tales ayudas, fue rechazado y tuvo que retroceder hasta Saraguro o Palta, siguiéndoles los Cañaris, quienes intentaron, sin éxito, sublevar a los Paltas. Según Montesinos, fue entonces cuando los Cañaris se dieron cuenta de las fuerzas militares que se concentraban bajo el mando del Inca, cuando decidieron enviarle mensajeros prometiéndole sumisión. Ello quiere decir, por tanto, que los Cañaris intentaron la resistencia frente a la invasión inca y sólo se sometieron ante la evidente superioridad de los ejércitos cuzqueños.

La incorporación de los Cañaris al imperio incaico, sin embargo aún no se había producido de una manera definitiva. En efecto, según nos cuenta Cabello Balboa, los Cañaris se sometieron a Tupac Yupanqui, primero voluntariamente, pero muy pronto se sublevaron, lo que obligó al Inca a caer de nuevo sobre ellos para dominarlos por completo. Es en esa época, seguramente, cuando se inicia el traslado de población

Cañari al Cuzco y la instalación de mitmacunas en varias fortalezas que se construyen expresamente para asegurar la conquista de este pueblo y para resistir los embates de Puruhaes y Chimbos.

A partir de ese momento, se inicia la tarea «colonizadora» de los incas. En palabras de Gaspar de Gallegos (1897: 172) «después que vino el Inga Yupangue que fue el primero que los conquistó, agüelo de Guaynacapac y que estos indios no le daban al Inga tributo, ellos en particular; mas de que el Inga, después que los conquistó puso en cada parcialidad y pueblo un teniente para que ejecutase lo que él mandase; y a éstos los llamaban *tucros (tucuirucuc)*, que quiere decir tanto como teniente. Y el dicho *inga* tenía repartidos en cada parcialidad y pueblo tantos indios conforme a cuantos eran, unos para hacer mantas, otros para hacer alpargatas, otros para hacer armas, otros para cazadores y otros para *hortelanos* [...] y que no pagaban más tributo ni otra cosa, hasta que después vino a esta tierra un nieto deste Inga Yupangui, que llamaban Guaynacava y entonces fueron más trabajados éstos; porque el dicho Guaynacava les mandó con rigor que buscasen oro y plata y otros metales en todas partes y así lo buscaban muy lejos de aquí; y así entonces fueron éstos muy trabajados».

La descripción de Gallegos pone de manifiesto cuán dura fue la acción «colonizadora» de los incas y cómo la explotación de los Cañaris fue aumentando conforme el dominio político quedaba más asegurado, de tal manera que durante el reinado de Huayna Capac, hijo de Topa Inca Yupanqui se debió profundizar en el proceso «colonizador» que, desde nuestra perspectiva actual, debemos contemplar como parte de ese proceso de pérdida de la identidad cultural de los grupos indígenas de las diversas regiones del Ecuador.

El hecho de que Huayna Capac naciera en la provincia de los Cañaris, según lo asegura Cieza de León (1967: 190), contribuyó a que residiera mucho tiempo en Tomebamba y a que su acción pacificadora y civilizadora contribuyese a extender y afianzar el uso del quechua y de muchas instituciones sociales y prácticas culturales incas, apoyándose, por otra parte, en la belicosidad de los Cañaris para emprender nuevas incursiones de conquista hacia la costa —isla de la Puná— y hacia el reino de Quito.

La muerte de Huayna Capac —hacia 1525— originada muy probablemente por una de las primeras pestes de viruela que despoblaba el imperio, iba a abrir una terrible guerra civil en la que el enfrentamiento entre Atahualpa y Huascar afectaría de manera principal a la etnia Cañari.

En la *Relación* de Melchor de Pereira (1897: 167) se describe de una manera sencilla y esquemática la tremenda guerra civil de la que los Cañaris iban a ser la principal víctima: «... y después que le sujetó Guanacaba y murió y heredó Guascar Inga, que era príncipe y el mayor de ellos le obedescieron como a tal rey; y deste enojo Atabalpa questaba en la provincia de Quito vino sobre ellos y mató gran suma y cantidad de gente, porque no quisieron obedescelle a él, sino al príncipe y señor que en el Cuzco tenía como mayor».

Como dice Udo Oberem (1976: 265) «los combates entre los dos partidos en la primera fase se concentraron sobre la posesión de Tomebamba». Así, Atahualpa se encontraba en esta ciudad ocupado en hacer construir edificios magníficos, cuando

según Cabello Balboa, Urco Colla, curaca de los Cañaris, envidioso de la fortuna de Atahualpa, mandó en secreto un emisario al Cuzco, con el objeto de indisponer al Inca Huascar contra su hermano. «Sabedor Atahualpa del enojo de su hermano, despachó a la corte, con ricos presentes para Huascar, a Quillaco, hijo de una inca noble, antiguo favorito de Huayna Capac. Quillaco fue recibido muy descomedidamente por Huascar, quien hizo dar muerte en presencia del embajador a cuatro de sus compañeros» (González, 1922: 10). Es así como Atahualpa se retiró a Quito para aprestarse a la defensa del reino que, al parecer, le había legado su padre, mientras Huascar enviaba un poderoso ejército al mando del general Atoc hasta Tomebamba, con el encargo de establecer allí su cuartel general. En una batalla desarrollada entre Mulhaló y Latacunga cayeron prisioneros Atoc, Urco Colla y otros caciques, que fueron pasados por las armas en Quito.

No mucho después, en una de las batallas desarrolladas en torno a Tomebamba, fue donde Atahualpa se dice que fue hecho prisionero. Casi todos los cronistas dan cuenta de esta historia de manera parecida. Atahualpa, según estos autores, fue encerrado en una torre vigilada por una nutrida guardia; pero mientras los vencedores celebraban el hecho, se dice que «un principal amigo suyo» o una india o «señora principal a quien sólo era concedido entrarlo a ver en la cárcel» le pasó una barreta de metal muy duro que unas veces es de bronce, otras de plata, etcétera, con la cual, en la noche, pudo agujerear los muros de la prisión y huir hasta Quito. «Atahualpa contó que su padre el Sol lo había transformado en serpiente y que bajo esta forma se había escapado de la prisión por una grieta» (Cabello, 1920: 150-51), «prometiéndole juntamente su favor para alcanzar victoria de su hermano si salía a pelear con él» (Cobo, 1964, XCII: 95). Gracias a esa historia logró entusiasmar a su ejército, el que, volviéndose sobre el valle de Tomebamba cayó «sobre los orejones e los venció e metió a cuchillo sesenta mill hombres en Tomebamba e desde allí vino ganando e sojuzgando toda la tierra de los que eran rebeldes a fuego e a sangre» (Fernández de Oviedo, 1959, V: 103).

Según cuenta Cieza de León «los Cañares estaban temerosos de Atahuallpa, porque habían tenido en poco lo que les mandó [y] recelaban no quisiese hacelles algún daño, porque lo conocían que era vengativo y muy sanguinario; y como llegase cerca de los aposentos principales cuentan muchos indios a quienes yo lo oí que, por amansar su ira, mandaron a un escuadrón gande de niños y a otro de hombres de toda edad que saliesen hasta las ricas andas, donde venían con gran pompa, llevando en las manos ramos verdes y hojas de palma y que le pidiesen la gracia y amistad suya para el pueblo sin mirar injuria pasada; y que con tantos clamores se lo suplicaron y con tanta humildad que bastara a quebrantar corazones de piedra. Mas poca impresión hicieron en el cruel Atahualpa porque dicen que mandó a sus capitanes y gente que matasen a todos aquellos que habían venido, lo cual fue hecho no perdonando, sino eran algunos niños y a las mujeres sagradas del templo, que por honra del Sol, su dios, guardaron sin derramar sangre dellas ninguna» (Cieza, 1967: 246-47). Esta terrible masacre, que es narrada de manera parecida por muchos cronistas, constituyó el inicio de una hecatombe que hizo descender a la población cañari en proporciones increíbles.

En realidad, Atahualpa «se vengó cruelmente de los Cañares, que siempre habían

favorecido a los enemigos; hacía abrir el vientre de todas las mujeres en cinta y dar muerte a sus hijos, diciendo que tales traidores merecían morir dos veces. Arrasó de tal manera esa provincia que donde antes había aldeas florecientes hoy no hay más que osamentas que blanquean el suelo» (Cabello, 1920: 150).

La despoblación fue impresionante. Zárate (1947: 473) dice que «llegando a la provincia de los Cañares mató sesenta mil hombres»; Hernando de Pablos precisa «que de cincuenta mill que había no habían quedado más que tres mill» (Pablos, 1897: 159). Lizárraga (1909: 528) señala que despobló este valle de Tumipampa y al pueblo del gran señor de los Cañares, que era el principal donde lo tuvieron preso, le dejó con tan pocos indios que agora, 43 años después, no eran ochocientos vecinos y al presente tienen muchos menos» y en el caso de Cañaribamba, Juan Gómez (1897: 183) afirma que Atahualpa «mató la mitad de la gente que había; y que por ser de tiempo tan antiguo no se acuerdan de la cantidad de los indios queran».

Las consecuencias de una acción tan brutal por parte de los incas en un período de tiempo que no sobrepasa el medio siglo, fueron terribles para el pueblo Cañari: su descenso demográfico, la imposición de tareas económicas muy por encima de sus hábitos y la presión organizativa y educativa fueron tan grandes que a la llegada de los españoles puede decirse que este grupo étnico apenas sobrevivía a tales calamidades. No es extraño, pues, que los primeros aliados con que contaron los nuevos invasores fuesen los restos de estos aguerridos Cañaris, que combatieron a los incas al lado de la hueste castellana, con la mayor saña y valentía.

Genocidio y etnocidio hispánico

El segundo momento dramático con el que se tuvieron que enfrentar los grupos étnicos asentados en el territorio del actual Ecuador fue el que mejor conocemos los españoles, porque no en balde fueron españoles los agentes de tal etnocidio, etnocidio que inevitablemente conllevó un genocidio no menos dramático.

En efecto, lo que estamos llamando la «invasión hispánica» en territorio ecuatoriano representó, en primer lugar, un terrible impacto en lo que se refiere al aporte de nuevas enfermedades que, actuando como verdaderas plagas, destruyeron en poco tiempo a la población amerindia.

La primera de las enfermedades que azotó a la totalidad del grupo amerindio en todas las regiones del continente fue la *viruela,* frente a la que no poseían ningún género de defensas. Ya mencionamos el caso de Huayna Capac, muerto en 1525 a causa de una primera plaga de viruela que llega a la sierra ecuatoriana aun antes de que lo hagan los primeros españoles. Con posterioridad, esta terrible enfermedad volvió a barrer en múltiples ocasiones a la población amerindia de todo el continente.

Pero no fue ésta la única epidemia que castigó a la población nativa del Nuevo Mundo, «una vez pasados los estragos iniciales de la viruela, que mató aproximadamente a un tercio de la población total, no prevaleció nada que se pareciera a una estabilidad epidemiológica. El *sarampión* siguió los pasos de la viruela y se extendió por México y Perú en 1530-1531 (...). Una nueva epidemia se produjo quince años después, en 1546, cuyas características no están claras. Quizá se trató de *tifus»*

(McNeill, 1984: 209), enfermedad que posiblemente era tan nueva para los indígenas americanos como para los propios europeos que la transfirieron al Nuevo Mundo.

Doce años después se desató un nuevo desastre epidemiológico. En 1558-1559, aparece una epidemia de gripe, de desastrosas consecuencias tanto en Europa como en América y posiblemente en todo el mundo. «La incorporación de las poblaciones amerindias al círculo de enfermedades epidémicas habituales en Eurasia, en el siglo XVI, no les libró de otras nuevas infecciones que llegaron a través del océano. Ciertas afecciones endémicas, relativamente triviales en el Viejo Mundo, se convirtieron regularmente en epidemias letales para las poblaciones del Nuevo Mundo, que carecían totalmente de resistencias adquiridas. Así, la *difteria,* las *paperas* y brotes recurrentes de las dos grandes enfermedades mortales, la viruela y el sarampión, aparecieron a intervalos durante los siglos XVI y XVII» (McNeill, 1984: 210).

Por último hay que mencionar, en este capítulo de la agresión de enfermedades foráneas, las que aportaron los grupos étnicos africanos incorporados a América a través del flujo esclavista. «Las dos enfermedades africanas más importantes que se establecieron en el Nuevo Mundo fueron la *malaria* y la *fiebre amarilla.* Ambas se harían importantes para determinar las formas humanas de asentamiento y supervivencia en las regiones tropicales y subtropicales del Nuevo Mundo» (McNeill, 1984: 211). La conecuencia de ello fue que la malaria y la fiebre amarilla vinieron a completar la destrucción del grupo amerindio en las tierras bajas tropicales hasta despoblar prácticamente regiones que antes tuvieron una tasa poblacional importante.

Al lado del terrible daño producido por las epidemias mencionadas, las víctimas de actos de guerra o de otros tipos de agresión sólo completaron el *genocidio* perpetrado por los europeos contra el grupo amerindio, pero, probablemente, no representaron un porcentaje muy elevado del total de víctimas.

Paralelamente al proceso genocida se produjo una tremenda agresión cultural contra los grupos indígenas supervivientes. Esto sucedió, en el caso ecuatoriano, de manera muy especial, en el área serrana. Cuando llegaron a esa región los españoles, el proceso de *quechuización* iniciado con la conquista inca del territorio serrano del actual Ecuador no se había completado, de tal manera que una de las primeras dificultades con que se tropezaron los colonizadores hispanos y, en especial, los misioneros, fue el tener que enfrentarse con una multitud de lenguas diferentes, además del quechua. «Por esta razón tiene un significado especial la decisión del Primer Sínodo de Quito, congregado por el obispo López de Solís, en lo referente a la traducción del Catecismo a las lenguas indígenas usadas en las provincias donde no se entendía la lengua general del Inca» (Borchart, 1981: 263).

Sin embargo, el problema lingüístico se resolvería definitivamente a partir del hecho de la expansión del quechua, como lengua general impuesta por los misioneros, a la par que se extendía el castellano. «Sin embargo, a finales de la Colonia, ni siquiera la totalidad de los caciques conocía perfectamente el Español» (Borchart, 1981: 264). Como consecuencia de esa acción combinada quedaron prácticamente desterradas y olvidadas las lenguas indígenas pre-incas, al tiempo que se extendía el *quichua* y se introducía escasamente un castellano muy quechuizado.

La concentración de poblaciones dispersas en los nuevos *pueblos de indios,* la

introducción de la *encomienda,* la labor cristianizadora y educativa de los misioneros y de los «maestros de capilla», en las ciudades y en el ámbito rural y especialmente la acción ejercida sistemáticamente por los españoles sobre los hijos de caciques, siguiendo el ejemplo practicado por los incas, todo ello vino a dañar profundamente la cultura de los grupos amerindios que van transformándose en poblaciones mestizas racial y culturalmente hablando.

«En lo referente al Período Colonial se ha puesto de relieve la cultura indígena, por la idiosincrasia de los pueblos o reducciones, los que entonces fueron predominantemente indígenas. Esta situación parece que cambió durante el siglo XVIII, época en la que se puede detectar un aumento de la población mestiza, y aun la residencia en los poblados de algunas familias de origen español, elementos que cambiarán radicalmente la configuración social de los pueblos durante el siglo XIX, pues se transformarán en centros de poder mestizo, o de la denominada «cultura nacional», mientras su periferia, en algunas zonas, seguirá considerándose como indígena» (Borchart, 1981: 265).

El *etnocidio* provocado por la acción española durante la colonia, condujo, como reacción, a múltiples sublevaciones indígenas durante el siglo XVIII, las que han sido analizadas con minuciosidad por Segundo Moreno (1976) y que son un ejemplo de la resistencia ejercida por los grupos amerindios de la sierra en defensa de su propia identidad cultural.

Genocidio y etnocidio contemporáneo

El primero de los casos que nos proponemos examinar para analizar la situación de los grupos indígenas del área amazónica en nuestro tiempo, en relación con el proceso de «desintegración» y pérdida de su identidad cultural, es el que representan los *Achuar* (Descola, 1981).

Los Achuar constituyen un grupo cultural y lingüístico que forma parte del conjunto etnolingüístico Jívaro, de la región suroriental de la República del Ecuador, los que se hallan en este momento sometidos a un proceso de cambio de carácter económico-cultural que, sin duda, va a poner en peligro en breve plazo su existencia como grupo étnico y cultural independiente.

Los Achuar han sido hasta hace escaso tiempo un grupo perfectamente adaptado a su medio ambiente, uno de los más extensos territorialmente hablando, tanto en el continente americano como, en general, en todo el mundo: el bosque tropical lluvioso. El *área amazónica* ofrece, desde el punto de vista ecológico y fitogeográfico, dos ecotipos relativamente diferentes: lo que se conoce en Brasil con los nombres de *terra firme* o ecotipo interfluvial y la *varzea* o ecotipo ribereño. El segundo de estos ecotipos, en el que los suelos se encuentran periódicamente enriquecidos por sedimentos fluviales de origen andino y que gozan así de una fertilidad alta y permiten una explotación agrícola óptima, son, a pesar de su proximidad a la vertinte oriental de los Andes, relativamente escasos en el Ecuador amazónico, limitándose a una parte de los ríos Napo y Pastaza. Es el ecotipo interfluvial el que prepondera en esa región; por tanto, la adaptación al medio de los *Achuar* se ha producido a ese ecosistema.

El ecotipo interfluvial está constituido por «suelos geológicamente muy antiguos y drenados por ríos pobres en contenido mineral (...) que datan del Terciario y han sido entonces expuestos desde millones de años a una acción de destrucción química de los minerales solubles. Como consecuencia poseen suelos arcillosos y arenosos ácidos con una fertilidad muy baja» (Descola, 1981: 38). La acción solar sobre el suelo, a partir de los 26° C., destruye el componente bacteriológico del humus, al tiempo que la acción pluvial tiende a una progresiva erosión del suelo, lo que quiere decir que desprovisto éste del manto vegetal, se convertiría rápidamente en terreno absolutamente improductivo. Esto es lo que ha ocurrido allí donde la civilización industrial ha procedido a la deforestación del terreno: «el humus desaparece a causa de la erosión, los minerales solubles se escapan en el subsuelo y los rayos ultravioletas producen cambios químicos en el suelo que ocasionan una pérdida continua de nitrógeno. Después de un cierto período de exposición permanente al sol y a la lluvia, aun una adición masiva de fertilizantes naturales o artificiales es insuficiente para poder restaurar el contenido en nitrógeno del suelo, a causa de la volatilización rápida consiguiente a la insolación. Así (...), la supresión de la protección vegetal natural inicia un proceso paulatino de degradación del suelo, el cual puede llegar hasta la esterilidad irreversible en caso de una deforestación permanente» (Descola, 1981: 39).

En esas condiciones, el grupo *Achuar,* cuya población se estima en 4.000 personas expandidas en un amplio territorio en torno a la línea de demarcación del Protocolo de Río de Janeiro, en las provincias de Pastaza y de Morona Santiago, constituyen una población perfectamente adaptada al ecosistema de tipo interfluvial, al cual ha respetado durante milenios.

Se trata de un grupo étnico de horticultores-cazadores, asentados en unidades familiares que ocupan de una a tres casas, que se sitúan dejando 15 ó 20 kilómetros entre cada asentamiento. Su economía combina la producción agrícola de las *chacras,* trabajo que realizan por lo general las mujeres, mientras los hombres desarrollan una actividad predadora de caza y pesca, así como colaboran con las mujeres en la labor de desmonte, en el proceso de roza y quema utilizado para la agricultura.

La horticultura produce entre el 70 y el 80 por 100 de los alimentos; pero la caza-pesca representa la totalidad del aporte proteico, lo que da como resultado un promedio calórico de 2.300 calorías diarias por persona, por tanto, 200 calorías más de las deseables 2.100 calorías señaladas por la FAO.

El trabajo hortícola, utilizando una amplia gama de plantas cultivadas —yuca, camote, plátano, etcétera— consiste en la tala y quema de una superficie de bosque que oscila entre 4.000 m^2 y tres hectáreas; la *chacra,* que reproduce a menor escala la selva primitiva colindante, con sus tres pisos de vegetación: 1) plátanos y papayas a 3 ó 4 metros de altura; 2) naranjilla, yuca y arbustos a 1 ó 2 metros de altura y 3) maní, frijoles, etcétera, a nivel del suelo, lo que sirve de protección al mismo, de manera relativamente parecida a la que ejerce la selva.

Por su parte, la acción predadora de los cazadores incide sobre una población de mamíferos y aves de gran variedad, pero de escasa cantidad, que representa el 6 por 100 de la biomasa animal total.

Las dos circunstancias —horticultura y caza— implican un distanciamiento

máximo entre asentamientos y un desplazamiento periódico de los mismos que es debido más a la escasez de caza que a la fragilidad del equilibrio ecológico vegetal. Se trata, pues, de un sistema económico limitado a la subsistencia, pero que ha permitido durante milenios que una población de características culturales de tipo tribal perviviese hasta nuestros días, lo que permite afirmar que «los *Achuar* están marginalizados, pero no son pobres» (Descola, 1981: 43).

Esa situación está empezando a cambiar desde los primeros años de la década de los 70, en que la Misión Salesiana y la Federación de Centros Shuar, así como la Gospel Misionary Union, junto con la Asociación Indígena de los Pobladores Shuar del Ecuador, han contribuido a la apertura de unas quince pistas de aterrizaje en el territorio *Achuar*.

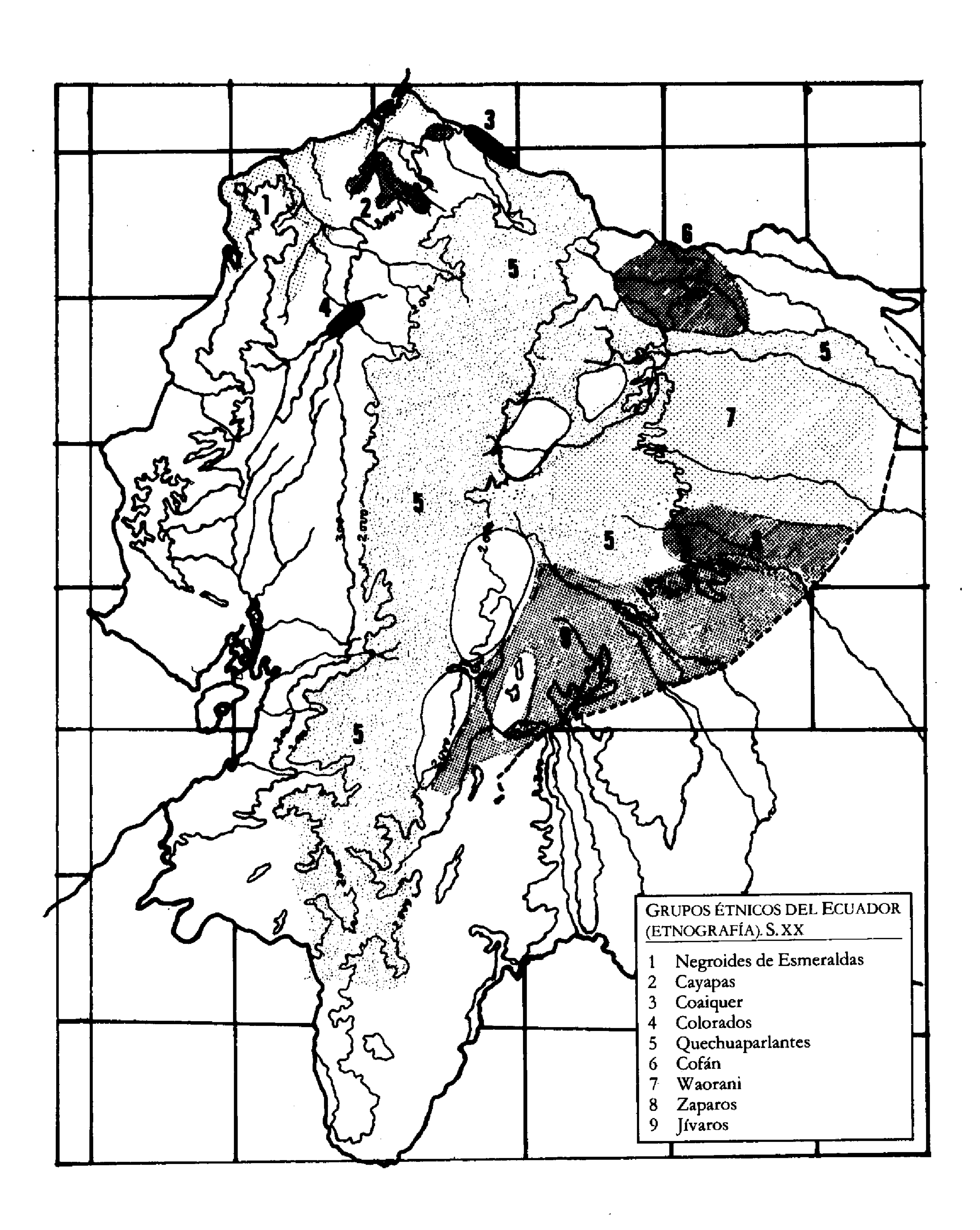
Ese hecho ha producido como consecuencia inmediata una concentración de la población en torno a los aeropuertos que puede conducir al rompimiento del equilibrio ecológico y, en definitiva, a la desaparición física del grupo étnico o a su transformación radical y, por consiguiente, a la desaparición de su lengua y su cultura.

El caserío nucleado que aparece junto a la pista de aterrizaje concentra, por regla general, unas doce unidades domésticas, lo que desde el punto de vista de las relaciones sociales representa una población relativamente semejante a la que anteriormente se ponía en contacto a través de los sistemas de relación ordinarios de los pueblos hortícolas-cazadores. Los factores negativos más alarmantes son los que se refieren al crecimiento demográfico de la población *Achuar* y la introducción de la ganadería.

Los poblados nucleados, en razón de su causa de nacimiento, se transforman en pueblos estables. Eso tiene dos efectos inmediatos: el sistema de roza y quema incide siempre sobre un área próxima al poblado, lo que impide que las tierras no productivas descansen los 20 ó 25 años necesarios para su regeneración; por otra parte, el territorio de caza se aleja considerablemente del hogar, haciendo que la actividad masculina se alargue de las 5 a las 8 o más horas diarias, lo que a su vez obliga a un aumento en la dieta calórica. En definitiva, ambos factores impiden el periódico traslado de los asentamientos, con lo que la explotación del medio empieza a ser desequilibrada e irracional.

La única ventaja para Descola (1981: 45), que consiste en la escolarización de los niños, representa, en nuestra opinión, uno de los factores más peligrosos para la pérdida de la identidad de los Achuar, ya que es a través de la educación como los jóvenes de dentro de 15 a 20 años hallarán su mayor conflicto cultural, ya que el sistema escolar tratará de desarraigarles de su propio sistema cultural.

«La introducción de una producción ganadera para completar el sistema productivo tradicional representa una estrategia económica que ha sido, en cierto modo, impuesta a los grupos indígenas como único medio para ellos de poder obtener títulos legales de propiedad sobre sus territorios tradicionales» (Descola, 1981: 45). La consecuencia inmediata de esa situación es la de que los *Achuar* utilizan para pastizales las propias chacras de cultivo; así, se acelera el ciclo rotativo de las chacras, con lo que tienen que desmontar más bosque y más a menudo, «aumentando así el carácter limitante del factor tierra ya introducido por la nucleación».


GRUPOS ÉTNICOS DEL ECUADOR
(ETNOGRAFÍA). S. XX
1 Negroides de Esmeraldas
2 Cayapas
3 Coaiquer
4 Colorados
5 Quechuaparlantes
6 Cofán
7 Waorani
8 Zaparos
9 Jívaros

Las consecuencias a plazo medio y a largo plazo pueden adivinarse con facilidad: aumento de las horas de trabajo, la sedentarización casi permanente, disminución de la actividad de caza, limitación de la integración social, al disminuir los contactos con otros grupos familiares más allá de los pueblos nucleados, etcétera.

«En razón de la fragilidad ecológica de la mayoría de la región amazónica ecuatoriana, las zonas todavía no deforestadas deberían ser preservadas y protegidas. Estas zonas de preservación del ecotipo interfluvial están ahora ocupadas por grupos nativos que han desarrollado sistemas productivos excepcionalmente bien adaptados a los límites ecológicos de la región y que, por tanto, son los más aptos a preservar los recursos naturales de la Amazonía. Sería entonces muy deseable elaborar una legislación adecuada que permita a esos grupos nativos mantener su sistema productivo tradicional, sin ser amenazados por la colonización de sus tierras y sin ser obligados a practicar una ganadería destructiva para el ecosistema» (Descola, 1981: 48).

El segundo caso que vamos a examinar en estas páginas, en relación con los grupos étnicos del área amazónica del Ecuador, se refiere a los indios *Waorani* y en especial contempla su situación sanitaria y los peligros a que se ven sometidos en la actualidad y sobre todo de cara al futuro inmediato (Larrick, 1983).

Los *Waorani* eran en 1976, fecha del estudio de referencia, 612 individuos, situados en su territorio tradicional, al sur del río Napo, un territorio de 20.770 kilómetros cuadrados adonde había penetrado el hombre blanco por primera vez solamente a fines de los años 50.

El exhaustivo estudio médico realizado en 1976 por un equipo de investigadores del Duke University Medical Center dio como resultado un cuadro sanitario altamente satisfactorio. El informe dice que «los *Waorani* parecen ser un pueblo muy sano. Los exámenes físicos de casi el 60 por 100 de la población total revelaron que, en general, estas gentes están bien alimentadas y no presentan evidencias de deficiencias de vitaminas específicas. Los valores de hematocritos y hemoglobina son iguales o superiores a los normales en Norteamérica y no se encontró ningún caso de anemia. No se han encontrado hepatomegalias ni esplenomegalias y los exámenes de las deyecciones sugieren que la mayoría de las infecciones parasitarias son leves. No existen evidencias de afecciones del tiroides o de enfermedades cardiovasculares y no se han encontrado casos de hipertensión. De hecho, los *Waorani* son uno de los pocos pueblos del mundo en los que la presión sanguínea no aumenta con la edad (y) muchas de las enfermedades frecuentes en la sociedad tecnológica occidental no están extendidas entre estos indios (y) las enfermedades prevalentes entre otros pueblos tropicales son menos corrientes en los *Waorani*» (Larrick *et al.*, 1983: 348-49).

Hasta 1986 los *Waorani,* con su tremenda reputación de salvajes asesinos, habían tenido muy escasos contactos con el exterior. A partir de esa fecha dichos contactos se han intensificado de manera muy intensa, especialmente a partir de que en 1967 un consorcio de las compañías petrolíferas Texaco y Gulf descubrieran grandes reservas de petróleo o en el nordeste del Ecuador, centrando sus instalaciones especialmente en Lago Agrio y Shushufind, cerca de Coca, en territorio waorani.

Otros contactos con «extraños» son los que se producen a partir del aumento de población quechuaparlante en las tierras bajas, los cuales incursionan cada vez con

mayor frecuencia en las tierras tradicionales de los *Waorani,* en busca de caza y pesca.

Las consecuencias de estos contactos empiezan a ser alarmantes. Hay que mencionar que, como consecuencia de la alta tasa de crecimiento de la población de la sierra, que se cifra en el 3,2 por 100 anual la población de la región se ha duplicado en sólo catorce años —1962 a 1976— pasando de 79.000 habitantes a unos 160.000.

Las causas de mortalidad en la población waorani, antes de 1968 analizada a partir de genealogías que datan de cinco generaciones atrás (véase cuadro adjunto), ofrece un cuadro muy diferente del que será dentro de muy pocos años, destacando el 41 por 100 de muertes violentas, el 5,2 por 100 debido al generalizado infanticidio y el alto porcentaje de muertes por mordeduras de serpiente que llega al 4,9 por 100.

Causas de mortalidad antes de 1968

	Núm.	*(%)*
Lanceados por waorani	230	41,0
Tiroteados por extraños	42	7,6
Robados por extraños (¿caucheros?)	48	8,7
Mortalidad infantil	67	12,1
Enfermedad de tipo no explicado	58	10,5
Infanticidio	29	5,2
Mordedura de serpiente	27	4,9
Accidentes	16	2,9
Ancianidad	2	0,3
Muerte en el parto	2	0,3
Desconocida	1	0,1

Basado en el cuadro 8 de Larrick *et al.,* 1983, 341.

Desde la fecha antes indicada, la sarna comienza a ser un problema molesto y preocupante. Su incidencia se atribuye a contactos establecidos en los campos petrolíferos. En estos últimos años han aumentado sensiblemente las parasitosis helmínticas; se observa que las infecciones del tracto respiratorio superior son más frecuentes entre los individuos que han mantenido contactos más regulares y frecuentes con poblaciones extrañas. Por otra parte, se empiezan a detectar epidemias: fue especialmente grave la de polio en 1968 y la de sarampión de hace unos diez años.

Por otra parte, las reservas de caza y pesca se han visto disminuidas en proporciones tales que obligan a los cazadores *waorani* a hacer caminatas de cuatro o cinco horas en la actualidad, cuando antes con sólo una hora de marcha se podía encontrar abundante caza. El pescado que antes no era utilizado por los indios, ha llegado a escasear tanto, que en algunos ríos cercanos a poblados, han visto desaparecer buen número de especies.

Otro efecto importante del contacto con poblaciones blancas ha sido la introducción de las armas de fuego para las prácticas de caza, sustituyendo a la cerbatana tradicional, con dardos envenenados con curare. Estas armas que proporcionan un alto *status* a sus poseedores, tienen menor precisión que la cerbatana y al alarmar a las

poblaciones animales, dificultan y hacen disminuir, en definitiva, la caza. Finalmente, se detecta con mayor frecuencia el uso de dinamita en la pesca en los ríos de la región.

«En la actualidad, los *Waorani* atraviesan un período de transición. Su ambiente está limpio (...) los individuos son vigorosos, físicamente activos y, de acuerdo con las normas occidentales, gozan, por lo general, de una buena salud. Pero el universo de los *Waorani* se está agrandando y ellos sólo entienden en parte las fuerzas que manipularán sus vidas en el futuro. Quizá, con la adecuada preocupación del Gobierno del Ecuador y la continua asistencia médica del SIL este pueblo único no será humillado, deshumanizado, y eventualmente diezmado, como les ha ocurrido a tantas otras poblaciones indígenas de América del Sur» (Larrick *et al.,* 1983, 356).

El futuro

Lo más dramático es el futuro. ¿Qué puede esperarse de una situación como la descrita, en los próximos años, en las próximas décadas, en el próximo siglo? Pecar de optimismo, sería pecar de ingenuidad y sería también desconocer las situaciones anteriores y el proceso que hemos tratado de analizar en las páginas precedentes.

Si es correcto tal análisis, no podemos ignorar el hecho de que los pueblos autóctonos del territorio que conocemos hoy como República del Ecuador, se hallan involucrados en una turbulencia histórica que les conduce a la completa extinción como entidades culturales independientes. El proceso etnocida o de pérdida de la identidad cultural, ha ido eliminando en el pasado, primero, a los grupos étnicos de la costa; después, los de la tierra, para alcanzar finalmente a los selváticos. Estos últimos, tan indefensos cultural y biológicamente hablando, como los habitantes de la costa, están sufriendo ya en estos momentos el impacto de la civilización occidental a través de la invasión industrial de la expansión petrolera, pero también a través de otros medios tan aparentemente «pacíficos» como la acción misionera católica o protestante, o a través del Instituto Lingüístico de Verano, etc. El proceso, pues, no sólo está en marcha, sino que está llegando en realidad a su cota final: los ya más de cinco siglos de acción continuada tenían una meta marcada desde su comienzo: destruir las diferencias, homogeneizar a las poblaciones cultural y racionalmente: al rodillo incaico sucedió el rodillo hispánico y a éste el rodillo industrial: ¿qué podemos esperar para estos próximos años que no sea la culminación de ese proceso?

Sin embargo, el futuro no podemos enfrentarlo con pesimismo: debemos enfrentarlo con realismo, pero con esperanza. Como se dice en la Declaración de San José: «En forma cada vez más insistente las organizaciones representativas de diversos grupos indígenas en América Latina y los especialistas en el tema de que tratamos han proclamado la necesidad de contrarrestar el etnocidio y de poner en marcha un proceso de auténtico etnodesarrollo, es decir, el establecimiento y la aplicación de políticas tendentes a garantizar a los grupos étnicos el libre ejercicio de su propia cultura» (Declaración, 1982: 157).

La esperanza, pues, está en ese etnodesarrollo cuyo contenido queda aclarado en el principio número 3 de la citada Declaración, en el que se dice: «Entendemos por etnodesarrollo la ampliación y consolidación de los ámbitos de cultura propia,

mediante el fortalecimiento de la capacidad autónoma de decisión de una sociedad culturalmente diferenciada para guiar su propio desarrollo y el ejercicio de la autodeterminación, cualquiera que sea el nivel que considere, e implican una organización equitativa y propia del poder. Esto significa que el grupo étnico es unidad político-administrativa con autoridad sobre su propio territorio y capacidad de decisión en los ámbitos que constituyen su proyecto de desarrollo dentro de un proceso de creciente autonomía y autogestión» (Declaración de San José, 1982, 158). Los políticos de América Latina, y en especial los que rigen los destinos del Ecuador, deberán comprender que solamente ese *etnodesarrollo* aplicado a los grupos indígenas que todavía no han perecido bajo el rodillo de la civilización industrial, puede frenar, retardar o impedir la culminación del proceso destructor que acabo de analizar. Si solamente se lograse eso, sería ciertamente una obra gigantesca. Soñar sería tratar de rescatar del pasado la identidad cultural de tantos pueblos hoy sumidos en el «magma» de lo *indígena,* lo mestizo o lo nacional.

JOSÉ ALCINA FRANCH
Universidad Complutense
MADRID

ALCINA FRANCH, JOSÉ: «Los indios cañaris de la sierra sur del Ecuador». *Memorias de la Misión Científica Española en el Ecuador,* vol. I. Museo del Banco Central del Ecuador, Quito. En prensa, 1981.

ALCINA, JOSÉ, y REMEDIOS DE LA PEÑA: «Etnias y culturas en el área de Esmeraldas durante el período colonial español». *Actas del Primer Congreso Español de Antropología,* vol. II, págs. 327-341. Barcelona, 1980.

BORCHART DE MORENO, CHRISTIANA: «El Período Colonial». En *Pichincha* (Moreno ed.), págs. 195-274. Quito, 1981.

CABELLO BALBOA, MIGUEL: *Historia del Perú bajo el dominio de los Incas (1576-1586).* Colección de Libros y Documentos referentes a la Historia del Perú, segunda serie, tomo II. Lima, 1920.

CIEZA DE LEÓN, PEDRO: *El Señorío de los Incas (1533).* Instituto de Estudios Peruanos. Lima, 1967.

COBO, BERNABÉ: *Historia del Nuevo Mundo (1653).* Biblioteca de Autores Españoles, tomos XCI-XCII. Madrid, 1964.

COBO, WANIA, y ANTONIO FRESCO: «Etnohistoria del Ecuador». *Actas del Primer Congreso Español de Antropología,* vol. II, págs. 247-254. Barcelona, 1980.

DECLARACION DE SAN JOSE: «La UNESCO y la lucha contra el etnocidio. Declaración de San José». *Anuario Indigenista,* vol. XLII, págs. 157-160. Méjico, 1982.

DESCOLA, PHILIPPE: «Limitaciones ecológicas y sociales del desarrollo de la Amazonía: un estudio de caso en la Amazonía ecuatoriana». *Anuario Indigenista,* vol. XLI, págs. 37-49. Méjico, 1981.

FERDON, EDWIN N.: «Notes to accompany a present day ethnic map of Ecuador». *El Palacio,* vol. 54, págs. 155-169. Santa Fe (Nuevo Méjico), 1947.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, GONZALO: *Historia General y Natural de las Indias (1535-1550).* Biblioteca de Autores Españoles, tomos CXVII-CXXXI. Madrid, 1959.

GALLEGOS, GASPAR DE: Sant Francisco Pueleusi del Azogue. En: «Relación que enbió a mandar Su Magestad se hiziese desta ciudad de Cuenca y de toda su provincia (1582)». *Relaciones Geográficas de Indias. Perú,* vol. III, págs. 170-177. Madrid, 1897.

GÓMEZ, JUAN: Canaribamba. En: «Relación... desta ciudad de Cuenca... (1582)». *Relaciones Geográficas de Indias. Perú,* vol. III, págs. 181-188. Madrid, 1897.

GONZÁLEZ SUÁREZ, FEDERICO: *Estudio histórico sobre los Cañaris*. Cuenca, 1922.

HOLM, OLAF y otros: *Historia del Ecuador*. Tomo I, Salvat Editores, S. A. Quito, 1981.

JAULIN, ROBERT (comp.): *La descivilización (política y práctica del etnocidio)*. Ed. Nueva Imagen. Madrid, 1979.

LARRICK, JAMES W., *et al.*: «Modelos de salud y enfermedad entre los indios Waorani del Este del Ecuador». En: *Cultura y Ecología en las Sociedades Primitivas*. (Buxó, ed.), págs. 319-356. Barcelona, 1983.

LIZÁRRAGA, REGINALDO DE: «Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán Tierra de la Plata y Chile (1603-1609)». *Historiadores de Indias*, vol. II, págs. 485-660. Madrid, 1909.

MCNEILL, WILLIAM H.: *Plagas y pueblos*. Siglo XXI. Madrid, 1984.

MEGGERS, BETTY J.: *Ecuador*. Thames and Hudson. Ancient Peoples and Places. Londres, 1966.

MORENO YÁÑEZ, SEGUNDO: *Sublevaciones indígenas en la Audiencia de Quito. Desde comienzos del siglo XVIII hasta finales de la Colonia*. Bonner Amerikanistische Studien: 5. Bonn, 1976.

OBEREM, UDO: «Las Cañaris y la conquista española de la Sierra ecuatoriana. Otro capítulo de las relaciones interétnicas en el siglo XVI». *Journal de la Sócieté des Américanistes*, n. s., vol, LXIII, págs. 263-274. París, 1976.

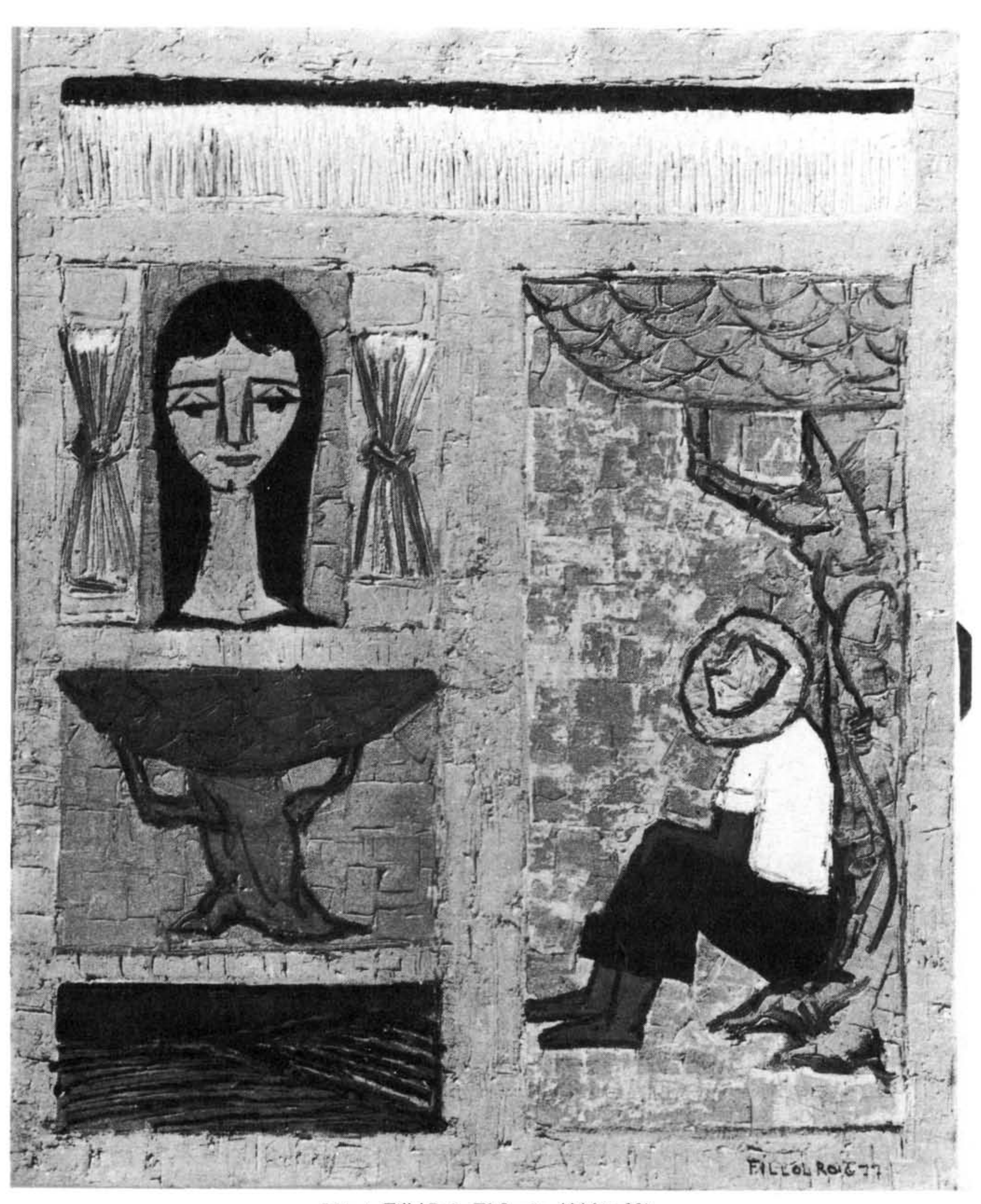
PABLOS, HERNANDO: «Relación que enbió mandar Su Magestad se hiciese desta ciudad de Cuenca y de toda su provincia: Cuenca». *Relaciones Geográficas de Indias. Perú (1582)*, vol. III, págs. 155-163. Madrid, 1897.

PEREIRA, MELCHOR DE: «San Luis de Paute». *Relaciones Geográficas de Indias. Perú (1582)*, vol. III, págs. 166-170. Madrid, 1897.

STEWARD, JULIÁN H., y ALFRED MÉTRAUX: «Tribes of the peruvian and ecuadorian montaña». *Handbook of South American Indias*, vol. III, págs. 535-656. Washington, 1948.

ZÁRATE, AGUSTÍN DE: «Historia del Descubrimiento y conquista del Perú (1555)». *Historiadores Primitivos de Indias*, vol. II, págs. 459-574. Biblioteca de Autores Españoles, tomo XXVI. Madrid, 1947.

Notas



Vicente Fillol Roig: El Sueño *(116 × 89).*

Vicente Fillol Roig

Hablar de la obra que un artista realiza a través de sus años de creación no sólo implica un recorrido artístico de importancia, sino también la realización de un estudio en profundidad, en cuanto a los aspectos estilísticos, temáticos o de otra índole se refiere.

Con Vicente Fillol Roig, cuyo quehacer artístico ha tenido un mayor desarrollo en París que en Valencia —donde nació el 1 de diciembre de 1923— la labor no resulta ardua, dado que su personalidad pictórica resulta amplia y definida desde hace años; con una formación pictórica adquirida en la Escuela de Artes y Oficios de su ciudad natal, ingresa en 1947 en la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia, donde obtiene en 1951 el título de profesor de dibujo. Más tarde adquiere mayor experiencia en la «Ecole des Beaux Arts» de París, aunque bien es cierto —y de ello no se escapa Fillol Roig— que todo artista completa su formación a través de los años y de su labor en el campo del arte.

En 1951 viaja a París, tras acabar la carrera, residiendo allí un año y obteniendo un segundo Premio en la Ciudad Universitaria de París, en el Colegio Español. Es precisamente por esas fechas cuando expone con los artistas españoles residentes en París, siendo en 1952, al regreso de la capital francesa, cuando inaugura en Valencia. 1955 es el año en que obtiene una beca del Gobierno francés y pasa a residir un año allí en París, para volver en 1956, donde se instala definitivamente.

Fundador en Valencia del «Grupo los 7», junto con Vicente Castellano, Juan Genovés, Mas Masiá, Llorens Riera, Vicente Gómez García y Ricardo Hueso, en 1950, hay que decir que casi todos ellos eran estudiantes de tercer curso de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos. Cada uno era distinto y en absoluto se encontraban unidos por una misma tendencia o escuela; estaban vinculados por una misma ambición.

«Según el relato de uno de ellos, una buena tarde, a la salida de una de las clases, se metieron en una tasca. Allí charlaron hasta los codos. Hablaron de Velázquez, de Goya, de Emilio Sala, de Sorolla, de Dalí, de Picasso, de Daniel Sabater, de... Cada uno fue exponiendo su problema personal y sus opiniones. Al final, cuando ya la conversación iba languideciendo, sugirió alguien la idea de asociarse todos los presentes para poder luchar mejor contra las dificultades y las trabas que surgen al paso del pintor novel. Trabas y obstáculos que nacen de la falta de ambiente que tiene el artista joven». Y con el fin de crear ese clima propicio en nuestra ciudad, se unieron estos muchachos.

El «Grupo los siete», sin embargo se vio ampliado en el tiempo con la presencia de Joaquín Michavila, Eusebio Sempere, Vicente Mir y Angeles Ballester. Antecesor del «Gru-

po Z» y del «Grupo Parpalló», hay que decir que estos jóvenes de aquel entonces, supieron hallar un camino de entendimiento artístico que les sirvió como intercambio de pareceres y conocimientos.

Pasar a analizar su obra sin haber indicado someramente su recorrido artístico, sus fases, sería hasta inoportuno; por ello, el más indicado es el propio artista que en 1976, y para Cartelera Turia, en una entrevista realizada por Pere Besso y Angel Calduch, decía:

«Les fases que jo he passat han estat practicament com tots els pintors de la meua generació. Graduat a l'any 1951, en sortir de la l'escola de Belles-Arts, intentavem tots els companys vore el que no podiem conèixer sinó per reproduccions puix que no podiem sortir d'Espanya. No podiem parlar d'abstracte perquè això ja era massa. El que feiem era un impressionisme molt avançat, un —diguem-ne— expressionisme, altres assajavem de fer quelcom de cubisme: modismes massa endarrerits, però que es pot justificat pel que t'he dit; o sía, per eixemple, jo he passat de l'impressionisme, altres assajavem cap l'abstracció, pels anys; però, francament, l'expressionisme no em deia massa i el treballava sens sentir-ho i com jo crec que per a fer un treball honrat es deu de mantindre en una linea que honestament es senta. Aleshores, torní en arrere, cercant noves formes: impregnat de romànic i dels sentiments de llur hòmens vaig voler traspassar el romànic autèntic al romànic actualitzat a l'època nostra, que ès el que he estat fent des de l'any 1958 fins avui.»

Es precisamente a esta obra, a la última que surge a partir de 1958, a la que nos referiremos a través de estas líneas; la anterior era una pintura —ya definida por el artista—, que «expresa o intenta expresar cosas, partiendo de la realidad objetiva y viviente, y está en armonía con las más modernas tendencias de las artes plásticas universales», haciéndose como decía Alfons Roig en 1955, «... voluntariamente insensible a los encantos sensuales del color y no lo emplea más que para intensificar su valor expresivo».

Muchos son los que hasta ahora han escrito respecto a Vicente Fillol Roig, y algunos en variadas ocasiones, pero ninguno con tal esplendor y acierto como uno de los propios componentes del «Grupo los 7», Joaquín Michavila, que con motivo de un catálogo para una exposición realizada en el año 1979, decía íntegramente:

«En el silencio del taller, frente al artista está el lienzo preparado con yeso y magras colas. La tela blanca, tensa en su bastidos como el parche de un timbal, "campo de batalla" sobre el que el pintor pasa la mano, palpa su textura y estudia la estrategia.»

«La dialéctica está planteada: articular el espacio vacío, manchar con colores imposibles, dar sentido a la lógica de lo absurdo. El ritmo dialéctico del proceso entre aquello que el lienzo se va apropiando y la acometida tenaz del artista, parece culminar en la síntesis final de la obra acabada.»

«Más el proceso en cuestión en la realidad del quehacer artístico no funciona con tan hegeliana elegancia; esa dialéctica es sin duda, más compleja y bastante menos lineal: la duda, la vuelta atrás, la improvisación, el hallazgo, el rechazo o la anticipación imprevista del final, son estados divergentes de la función creadora que envuelven y parecen sustraerlo a un análisis racional.»

«Si me he permitido esta sucinta referencia a la compleja problemática de la creación pictórica, es porque las obras de Vicente Fillol esconden tras su aparente sencillez, la complejidad propia de la obra elaborada entre el rigor y la duda, entre la intuición y la geome-

tría. Una visión simplista de sus cuadros, de sus personajes, no iría probablemente más allá de entenderlos como un producto ingenuo y arcaizante. Un evidente error.»

«La pintura ingénua, "naïf", responde a una acción lineal «segura», a la que le es ajeno el proceso descrito anteriormente. En ella no cabe el error porque toda ella es, en sí misma "un error", lo cual, por ciento, no desvirtúa en absoluto su artisticidad, su validez, pero ésta es otra cuestión.»

«Vicente Fillol Roig, por el contrario, trabaja siguiendo los rastros de la aventura creadora, sometido conscientemente tanto al riesgo del fracaso como a la posibilidad del éxito, y lo hace con la señal inequívoca del pintor auténtico: el sentido de lo plástico como valor fundamental.»

«Su manera de organizar por áreas el espacio pictórico dejando a cada figura su "campo de fuera", su área de acción, es, por citar una de sus cualidades, un claro indicador de su voluntad consciente de transferir el espacio euclidiano visual, a las dos dimensiones reales del espacio pictórico. A esta concepción espacial corresponde de manera coherente, la geometrización del dibujo y el tratamiento matizadamente plano de las valoraciones cromáticas. El empaste vigoroso, de pincelada corta y constructiva, completa la noble rigidez de estas composiciones, por otra parte idóneas, creo yo, para ser desarrolladas en grandes dimensiones, en el muro, en donde posiblemente adquirirían su más alta significación plástica.»

«La cualidad profunda del pintor que distingue a Vicente Fillol Roig podría manifestarse en múltiples aspectos, pues estamos ante un artista con sólidos recursos técnicos que le permiten expresarse con los más diversos medios; desde la sobriedad del grabado a los más sofisticados procedimientos de la pintura, pero Vicente Fillol Roig es hombre de profunda honestidad profesional y hace suya la más difícil de las exigencias: ocultar discretamente el dramatismo de su lucha y esconder su sabiduría.»

Tras esta breve introducción en que hemos podido constatar un poco quien es la persona y el artista en Fillol Roig, procederemos a adentrarnos algo más en lo que es y significa su pintura y en aquello que en ella queda representado.

La obra y los temas

Sucintamente, ¿cómo podríamos definir su obra?, ¿qué podríamos decir de ella?. No resulta difícil hallar los vocablos que la interpreten; Vicente Fillol Roig es claro en sus planteamientos.

Fillol Roig posee una obra de realización simple en base a compartimentaciones geométricas, tal como si de un cómic se tratara, y en base al mate como resultado, en donde se aprecia la tonalidad paralela en el cromatismo, con temas sencillos empleando la espátula y delimitando las líneas. Vemos tonalidades amarillas, ocres o azules, entre otras, pero todas ellas un tanto matadas por el blanco.

Nos enfrentamos a una pintura con una cierta carga socializante, una pintura cuya seriación obliga a la lectura sintáctica. Lo subliminal, lo anecdótico realista, lo intelectual puro y a veces lo sensitivo, forman parte de este quehacer en donde Fillol Roig trata temas marinos o del interior del país, ligados con las raíces del pueblo, consecuentes con la vida misma. Sus cuadros son cuadros dentro de un mismo cuadro, obras en las que coexiste

una cierta simetría compartimental, obras en donde resulta de importancia lo repetitivo como indicador de lo real que vivimos; bien pueden ser naturalezas muertas, con fondos que rodean los rectángulos —rebajados un tono—, temas en cierto modo mitológicos referentes incluso al zodíaco, o campos de trigo aragoneses o marinas del Mediterráneo.

Sus rostros, los representados, son un poco personajes de sí mismo, tal y como también hace en otra de sus facetas: la ilustración de libros correspondientes a nuestros poetas más significativos como puedan ser Juan Ramón Jiménez o Federico García Lorca, en donde dedicados a los jóvenes, hasta la tipografía, a mano, está realizada por el propio artista.

¿Y la materia? Precisamente coexisten dos fases en sus vidas artísticas desde el 1958 hasta nuestros días, ya que es a partir de 1979 cuando asistimos a una cierta supresión de la materia; existe menos pastosidad, mayor definición si cabe.

El oficio, sea el de pintor o el de cualquier otro ser, es lo que más se siente representado en esta obra de Fillol Roig. Puede ser la siega con la hoz en cualquier campo, pero debemos tener en cuenta que lo importante aquí para el artista es el representar el logro que significa para el labrador este hecho. No queda en absoluto ajena a su obra una cierta significación religiosa como interpretativa del reparto equitativo en la vida y en el trabajo. El trabajo en equipo también interesan a nuestro artista, y ejemplo de ello son sus circos, con los trapecistas, equilibristas, forzudos o animales que forman el conjunto unitario representado.

La siega y el mar, el lago, su barraca, la compuerta o la barca, da lo mismo, todas sus obras, el conjunto de todas ellas representan una narración en parcelas. El entronque de las faenas cotidianas en cualquier trabajo, en cualquier campo. Es así, como la vivienda y el paisaje, paralelamente situados, como algo cuya importancia es grande, se enfrentan a las flores o a los frutos y frutas que pueden inducir a los actores de la obra a llegar al amor puro.

El bodegón sintetizado, de todas formas camina siempre de la mano de la naturaleza —aunque tan sólo sea un retazo—; es la historia contada en «fascículos»; es la vida misma, su tema, el de la manutención, el de la comida cotidiana; es la fuerza del ser, del hombre, ante los avatares de la naturaleza; es lo dicotómico, lo ambivalente, lo bidireccional. Y, sin embargo, cada componente o integrador de la naturaleza van compartimentados separadamente: aperos, paisaje, arbolado, viviendas, etcétera...; tan sólo el hombre y su herramienta habitual de trabajo caminan juntos esporádicamente, como si indisolubles fueran.

Entre lo egipcíaco y lo románico, hacen su aparición en estas obras series de figuras planas, en el espacio, como si a veces la perspectiva no existiera. Sin embargo, un estudio profundo de cada situación y de cada compartimentación, nos llega a demostrar que, realmente, en cada figura, en cada representación, sí existe una idea clara de profundidad. La simetría, ya citada con anterioridad, a veces se aprecia en la compartimentación, aunque no en la realización y plasmación de lo representado.

Los seres son unos hombres con barba y bigote —como si el ego del artista estuviera presente en casi todas las obras—, donde además sus rasgos más marcados vienen condicionados por los ojos, la nariz y las cejas, que forman y constituyen un «continuum»; algo que en la mujer de pelo largo con raya en medio también resulta plausible. Como vemos, una constante que se repite es la sintetización y simplificación de los rasgos a tener en cuenta —siempre en base a planificaciones de las superficies.

El hombre y su entorno como algo de un interés para el artista casi definitivo logran que las figuras ocasionalmente se miren expresando algún sentimiento, aunque éste venga tan sólo motivado por la presencia de una flor.

La síntesis aludida varias veces, con anterioridad, llega sobre todo en los años 76 a ser en el buen sentido de la palabra, hasta algo burda —por lo sencilla y simple— el aniñarse. De esta forma es como la obra en su mayor parte queda definida y condicionada por el conjunto de sub-obras existentes en el soporte; estas sub-obras actúan simbólicamente y de manera un tanto topológica, al reordenarse en su concepción y alinearse en la lectura.

Unos peces situados sobre la bandeja de forma casi simétrica, un mar cuyo oleaje viene determinado por la geometría del ángulo y por el cromatismo diferenciador consistente en la gradación cromática, o una serie de gamas relacionadoras con lo que se quiere representar, son los elementos cardinales de los pictórico al definir absolutamente su obra y enclavarla como personal; personalidad que como ya hemos visto queda sobre todo destacada por esa división de la superficie de la tela en varios rectángulos ortogonalmente dispuestos. Son estos rectángulos los portadores de la figura o de la escena, cuyo conjunto se encuentra perfectamente relacionado entre sí, permitiendo una lectura clara de la totalidad compositiva, como si de un retablo medieval —románico tal vez— se tratara.

Esos recuerdos tradicionales, ligados a lo más íntimo, son la aportación de Fillol Roig a través de la esquematización próxima al primitivismo ingenuista, pero sin lugar a duda intelectualizado. La delicadeza temática, obliga a una degustación lenta, a preocuparse por leer y entender esa poesía subyacente a la obra, que llega a ser veraz y sabia.

Si bien a veces puede llegar a encontrarse en Vicente Fillol Roig unas lejanas similitudes con Ortega Muñoz —como algunos proclaman—, hay que insistir en que su cromatismo, aun moviéndose dentro de la gama cálida, resulta sobrio, tal vez por la nitidez del color o bien por la arrastrada pincelada y sus huellas paralelas en la factura final.

Ya en 1969, M.ª Fortunata Prieto Barral escribía:

«...El motivo único es ahora lo humano —el hombre, la mujer— representados de la manera más simple y elemental, colocando los personajes en viñetas separadas, aun dentro del mismo cuadro, como primitivos santones de grandes ojos y actitud torpe. Un campesino a lomos de un borrico bajo un sol muy próximo; una segadora que se curva sobre la mies; la trilla; un hombre que duerme; la cabeza de una mujer con un pañuelo oscuro; y, de vez en cuando, una botella, unas frutas, un par de gavillas, como signos también de la tierra amiga. Cosas humildes, figuras ingenuas, dibujo sencillo, y esa curiosa colocación en compartimentos que parece la aplicada espontaneidad de un niño...»

Esta es un poco la lectura rápida y sucinta de sus obras vistas a vuelapluma, rápidamente y quedándose con la primera lectura. Lo que no resulta tan fácil en Fillol Roig es el enmarcarle dentro de un estilo determinado, y ello obliga a citar las palabras que el propio artista vertió en una entrevista que para el periódico *Las Provincias de Valencia,* realizó en 1974:

«Mi pintura no es "naïf" como muchos quieren ver, sino muy influenciada por el románico. Yo soy un hombre medieval. Me apasiona el medioevo y, es por eso por lo que, tras mucho investigar y probar me quedé en este estilo, en 1958.»

Más tarde y en el mismo periódico, E. L. Chavarri Andújar lo define así:

«...Vicente Fillol ordena sus obras con una duplicidad de planos, en los que se inserta

una descomposición casi morfológica de la identidad de sus protagonistas, y así surgen estas telas en las que el comatismo es jugoso; la materia, densa, y la diferenciación de elementos, contrastada.»

En *Gazeta del Arte* en 1976, Inma Julián reafirma estas definiciones, al escribir:

«...En su obra realiza un mosaico de lo que el trabajo y la vida campesina puede ser la meseta. Cada recuadro es una pequeña historia, un fragmento de vida. En lo que hace referencia al color utilizado, éste es siempre compuesto pese a la pureza aparente, sienas, verdes, azules, rosas, que él conjuga de forma tal que consigue unos conjuntos suaves y de gran armonía, ricos en gradaciones cromáticas.»

Desde aquellas épocas en que Fillol Roig se reafirma en lo que estaba pintando, su obra se sitúa cerca a la pintura mural, adquiere consistencia al huir del relieve y trabajar la materia de forma seca y como si de un fresco se tratara, al estar trabajada e incrustada en el lienzo, en el soporte.

Hemos insistido varias veces en la relación de su obra con el románico, y la afirmación no es gratuita, dado que él mismo nos comenta: «Cuando descubrí las ermitas de Asturias, León y Galicia; y más tarde las aragonesas, sobre todo cuando estuve en San Juan de la Peña, presentí que el románico iba a dejar huella en mi pintura.» Así ha sido, ciertamente.

La compartimentación en Fillol Roig, su fragmentación de la obra en espacios relacionados, nos llevan al simultaneísmo por lo que a temporal y temático se refiere. No existe, por tanto, aislamiento o separación, sino participación simultánea de las escenas múltiples, de la sucesión agrupada, de lo narrativo a fin de cuentas. Sin embargo, por otra parte, el espectador puede incluso llegar a la conclusión de que entre las porciones existe independencia, no existe argumento ni narración, no hay continuación..., pero lo que sucede es que esa parcela de ingenuismo que anida en la mente del artista es tan sólo temática y en absoluto formal, es un fin y no el recurso para su discurso.

Toda obra se encuentra en cierto modo ligada a los avatares de la vida, bien sea la propia o aquella que nos rodea; toda obra además debe resultar comunicativa por sí misma, al expresar situaciones y avatares. Ahí es precisamente donde radica la diferencia existente entre el pintor y el artista. El segundo permite en sus obras una lectura, mientras que el primero tan sólo da fe como si de un simple fotógrafo se tratara. En el caso de Fillol Roig, queda desde un primer momento claro que su peregrinar por los caminos del arte y por la propia vida han hecho que su obra sea fiel reflejo de su propia vida. Tal vez por ello sus personajes asemejan ser el retrato de sí mismo, con su coraje, sus luchas y las expresiones de su alma.

El «desorden ordenado» que define el Conservador del Museo del Louvre, Maurice Serullaz, es en este artista el logro de la sintetización de su visión de la civilización española, pues a tener muy en cuenta es el hecho de que, aún viviendo en París, sus retratos, bodegones o paisajes, hacen siempre referencia, de una forma unitaria, a sus orígenes españoles, que no ha llegado en absoluto a perder.

Serenidad es lo que respiran casi todas sus obras, y ello debido sobre todo a una técnica en donde la pigmentación es personal, los colores neutros, a la vez que puros., y el barniz se encuentra ausente con lo que la relación acabado-realidad es la idónea. Esto y los escenarios usados como representativos de cada obra, de su interpretación, y la estaticidad estoica de los personajes, contribuyen a la unidad entre factura y temática.

Esta es pues, a grandes pasos, la obra que el artista Vicente Fillol Roig realiza; una obra llena de sentimiento, una obra real en sí misma pero que a la vez permite una lectura clara al espectador, no sólo a través de la calidad conceptual, sino también mediante su personal técnica.

JOSÉ GARNERÍA
Plaza Honduras, 29, 8.° F
46022 VALENCIA

Enrique Amorim y el grupo de Boedo

Antecedentes de época

Aunque Enrique Amorim es de procedencia uruguaya, la iniciación de su carrera artística está vinculada con Buenos Aires, ciudad que, por su rica y amplia vida cultural, resultó ser un ambiente propicio para la incipiente vitalidad del joven escritor. A partir de la publicación de *Veinte años* (1920) y *Amorim* (1923), sus primeras obras, empieza a ser considerado parte de la intelectualidad bonaerense, aunque es oportuno aclarar que el escritor siempre sintió y mantuvo el vínculo con su tierra natal que, a la postre, fue la que sirvió de escenario y fuente a sus producciones más logradas.

Durante los años en que Amorim publica sus primeros trabajos, en los umbrales de la década del veinte, comienzan a sentirse en la capital porteña los escarceos de una nueva generación literaria. Conscientes de esas inquietudes todavía latentes, pero que ya se dejaban presentir, la revista *Nosotros* —en el número de mayo de 1923— inicia una interesante encuesta literaria. Los directores de dicha publicación, al explicar la razón que les motiva, procuran hallar respuesta a las siguientes preguntas: «¿Cuál es la orientación estética de la generación de escritores argentinos que no ha pasado aún de los treinta años? ¿Qué inquietud la agita? ¿Qué la distingue de las que la precedieron? ¿Ha sido alcanzada por el movimiento de ideas que en toda Europa pone a los jóvenes en disidencia con los escritores representativos de la pre-guerra?» [1].

Como es de notar, ya queda sugerida en estas interrogaciones la posibilidad de que los movimientos de vanguardia de la Europa de posguerra estén dejando sentir su influencia en aquellas regiones del continente. La juventud intelectual de Buenos Aires parece agitada por inquietudes que, según *Nosotros,* pueden llevarles a revisar y enjuiciar a las generaciones

[1] «Nuestra encuesta sobre la nueva generación literaria», *Nosotros,* 17, No. 168 (mayo, 1923), pág. 5.

precedentes. No se sabe, empero, si tal inquietud es auténtica o si solamente se trata de un prurito pasajero y sin importancia. De allí, pues, el interés de realizar la encuesta, la cual se llevó a cabo en forma de un cuestionario que se hizo circular entre un gran número de jóvenes que integraban los valores más promisorios de la intelectualidad porteña. Las preguntas segunda y tercera fueron formuladas de la siguiente manera: «*2.ª)* ¿Hay entre Vd. y los escritores de su edad una común orientación estética? ¿Cuál es? *3.ª)* Algunos otros jóvenes de su época, ¿están diversamente orientados? ¿Quiénes son y cuál es esa orientación?» [2]

Las respuestas al cuestionario enviado por *Nosotros,* a juzgar por la curiosa variedad de opiniones de los participantes, muestra que la mayoría de los jóvenes intelectuales no reconocían aún grupos fuertemente establecidos. [3] Entre ellos está Amorim, quien responde a la segunda pregunta diciendo que «la escasa inteligencia entre los escritores jóvenes de ahora, obstaculiza la formación de grupos diferentes, capaces de sintetizar una orientación y un anhelo estéticos». [4] En la respuesta a la tercera pregunta concede un poco más, pues indica: «Están representadas todas las escuelas sin excepción, pero creo que definida ninguna.» [5]

Otro de los participantes, sin embargo, Nicolás Olivari, ofrece un panorama un tanto diferente. En sus respuestas, además, hay una confesión que no debe pasarse por alto porque ayuda a entender ciertos hechos de importancia que ocurrieron con posterioridad. Al contestar la segunda pregunta Olivari estipula: «Hay varios amigos que comparten conmigo la admiración y el amor apasionado hacia la literatura rusa. Esto puede ser una orientación en cierto sentido, sobre todo en un concepto realista de la literatura como expresión social.» [6] Inmediatamente después de este pronunciamiento, señala también la existencia de una agrupación encausada hacia otros derroteros: «A más de la preferencia hacia el realismo hay otra orientación puramente estética, un culto formal, un cariño, un poco desmedido, por la suntuosa belleza estilística.» [7] Estas palabras de Olivari demuestran, por lo tanto, que estaban en germen por este tiempo las tendencias de dos posiciones literarias que diferían entre sí en la concepción y finalidad de la literatura.

La encuesta realizada por *Nosotros* terminó sirviendo de estímulo entre los valores jóvenes de la época. Sin duda que tal iniciativa ayudó al proceso de organización de los mismos. Los grupos que se gestaron en este tiempo, además, tuvieron después importancia señera en las proyecciones de las corrientes literarias argentinas. «Esta generación es fundamental en la historia de nuestra cultura», señala enfáticamente Juan Pinto. [8] En concordancia con otros críticos, la denomina «generación del 22» e incluye en ella las dos tendencias literarias que surgieron en Buenos Aires en el primer lustro de la década del veinte, representadas por los grupos de Florida y Boedo. [9]

---

[2] Ibid., pág. 6.

[3] Las respuestas a las preguntas de la encuesta se publicaron en los números 168, 169, 170, 171 y 172 de *Nosotros.* Contestaron cuarenta y cuatro participantes.

[4] «Nuestra encuesta», N.º 168, pág. 23.

[5] Ibid., pág. 23.

[6] «Nuestra encuesta», N.º 171 (agosto, 1923), pág. 526.

[7] Ibid., pág. 526.

[8] *Breviario de la literatura argentina contemporánea.* (Buenos Aires: Editorial La Mandrágora, 1958), pág. 24.

[9] Ibid., pág. 24.

Dichos bandos, aunque fueron agrupaciones literarias que surgieron más o menos simultáneamente, como se ha indicado, diferían en sus aspiraciones, circunstancia que, desde el principio, les hizo tomar posiciones antagónicas. Esto dio base para que los jóvenes de ambos grupos escenificaran en el Buenos Aires de la época, una apasionada pero fructífera polémica, que a la larga, ayudó a la renovación ideológica y estética de las letras y el arte argentino en general.

Alvaro Yunque, al analizar más tarde esta polarización de los jóvenes escritores que se abanderaron bajo el nombre de dos calles de Buenos Aires, una céntrica y aristocrática (Florida), la otra humilde y proletaria (Boedo), se pregunta qué era lo que separaba a los jóvenes de ambos bandos. De inmediato, él mismo contesta: «Lo que ha separado siempre a todos los escritores: Que los de Boedo querían transformar el mundo y los de Florida se conformaba con transformar la literatura. Aquéllos eran "revolucionarios". Estos, "vanguardistas".» [10]

El espíritu que movía a los muchachos de Boedo, por consiguiente, era defender el compromiso social en la literatura. Para ellos, el arte era válido sólo en la medida que llevase en sí un fin de justicia social. Los de Florida, en cambio, abogaban en favor de una literatura sin objetivos de clases y que aspirara únicamente a un compromiso de orden artístico. Esta diferencia de finalidad, defendida con apasionamiento por unos y otros, creó la ya mencionada polémica, cuya nota distintiva fue siempre el humorismo sagaz y despiadado que mostraron los integrantes de ambas agrupaciones.

Amorim, que por aquellos días se halla en el período crucial de su formación intelectual, con obras primerizas y de tanteos que acusan el esfuerzo de un creador por encontrar su propia personalidad y estilo, no obstante la desemejanza de fines que separaba a los grupos, participa en cada uno de ellos. Esto es sin duda fundamental y vale la pena tenerlo en cuenta en cualquier intento de estudio o valoración de su obra. La atracción primera surgió de los muchachos de Boedo y, por lo mismo, en el presente trabajo, interesa observar en más detalle las características básicas de la agrupación. Obrando así, se podrá determinar con más exactitud en qué medida pudo haber influido el boedismo en la orientación literaria del joven escritor uruguayo. Después de todo, el propio Amorim creyó siempre que «la formación intelectual no está supeditada a una obra ni a ciertos autores, sino, más bien, a los ambientes en que se desarrolló esa formación». [11]

El grupo de Boedo

La fecha en que se funda el grupo de Boedo no es fácil de determinar con precisión. Raúl Larra, entre otros críticos, piensa que se va formando paulatinamente entre jóvenes «que hacen sus primeras armas en la literatura y que se van agrupando en torno a *Los Pensadores*», en 1922. [12] Carlos R. Giordano, en cambio, tomando como índice los resultados de

---

[10] *La literatura social en la Argentina* (Buenos Aires: Claridad, 1941), pág. 323.

[11] «Contesta: Enrique Amorim», *Marcha* (Montevideo) 8 de abril 1960.

[12] *Roberto Arlt el torturado* (Buenos Aires: Editorial Futuro, 1950), pág. 73.

la encuesta de *Nosotros*, no cree que 1922 sea la fecha más acertada. [13] Para él, el comienzo podría fijarse más bien entre abril y mayo de 1924, a raíz de la publicación de las revistas *Dínamo* y *Extrema Izquierda*. Luego, cuando sale a luz la segunda época de *Los Pensadores*, en diciembre de dicho año, Boedo alcanza por fin pleno carácter y formación. Más tarde, en 1926, ya en abierta polémica, los muchachos del barrio proletario cambiaron definitivamente el nombre de la revista que los identificaba. Apareció entonces, *Claridad*, publicación que llegó a ser el órgano más representativo del grupo. Con ella dieron comienzo también a la colección Los Nuevos, que tuvo la importancia de poder divulgar por millares las obras creadas por los afiliados.

Raúl Larra, en su obra dedicada al estudio de Roberto Arlt, en la cual reserva un capítulo para comentar la susodicha polémica, habla de la procedencia humilde de la gran mayoría de los boedistas, muchos de los cuales eran hijos de inmigrantes, que provenían de los suburbios y conventillos de Buenos Aires. Subraya, sin embargo, el hecho de que con esta peculiaridad «por primera vez ocurre en el país que hombres de las clases humildes se conviertan en forjadores de la cultura». [14] Este origen proletario explica, quizá, la razón de aquella natural atracción que sintieron hacia la literatura de compromiso social y hacia las lecturas de contenido izquierdista. Elías Castelnuovo, figura descollante entre ellos por la parte que desempeñó en la formación y dirección del grupo, afirma que «la ideología de Boedo fue una amalgama de distintas tendencias procedentes todas de la misma fuente: el socialismo. Había anarquistas, socialistas, sindicalistas georgistas, al principio. Posteriormente trotsquistas, apristas y comunistas». [15] Más tarde, Alvaro Yunque, al recordar a los autores que más ayudaron a formar la ideología política, social y estética de la agrupación, expresa: «Los de Boedo venían de Rusia, y no sólo de sus literatos: Tolstoy y Dostoievsky en primer término... sino también de sus ideólogos... También de Barret y González Prada. Esto sin negar la influencia que los franceses ejercían sobre todos.» [16]

Juan Carlos Portantiero señala igualmente que de Rusia venía el estímulo de la revolución de 1917, lo que hacía soñar a los jóvenes proletarios con un futuro de hondas y risueñas transformaciones. [17] Cuando comparaban, empero, el sueño ideológico con la realidad social que les tocaba vivir, el contraste surgía de inmediato y, acicateados por ese desequilibrio, echaban mano del arte para expresar sus angustias, sus anhelos y sus ideales.

En ese sentido, pues, la influencia de los escritores rusos fue decisiva y, de Francia, no sintieron la atracción de las novedades estéticas que prodigaba el vanguardismo, prefiriendo más bien mantenerse en la línea del realismo y el naturalismo del siglo XIX. Esto es lo que sus enemigos aprovechaban para decir «que debajo de aquellos revolucionarios más o menos políticos no había, en suma, sino un grupo de reaccionarios artísticos». [18]

---

[13] «Boedo y el tema social», *Capítulo: la historia de la literatura argentina*, Fascículo 41 (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968), págs. 963-964.

[14] *Roberto Arlt*, pág. 74.

[15] Citado por Juan C. Portantiero, *Realismo y realidad en la literatura argentina* (Buenos Aires: Ediciones Procyon, 1961), pág. 123.

[16] *La literatura social*, pág. 324.

[17] *Realismo y realidad*, págs. 116, 118.

[18] Cayetano Córdova Iturburu, *La revolución martinfierrista* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962), pág. 31.

Además de la influencia rusa y francesa, los de Boedo también se sintieron ligados a algunos escritores y movimientos nacionales y, desde luego, experimentaron una estrecha relación con toda la literatura izquierdista que floreció en Argentina a principios de siglo, incluyendo el desarrollo socialista que se gestó en las últimas décadas del siglo anterior. Juan Carlos Portantiero, en su libro *Realismo y realidad en la narrativa argentina,* dedica un capítulo entero al estudio de las vinculaciones que unen al boedismo con la literatura y los movimientos izquierdistas precedentes. También han señalado estas relaciones Alvaro Yunque y Carlos R. Giordano, quienes coinciden con Portantiero en citar como antecedentes principales de Boedo, el anarquismo de Florencio Sánchez y Alberto Ghiraldo, el «humildismo» de la poesía de Evaristo Carriego y las preocupaciones sociales de Almafuerte y Roberto Payró. [19]

Amorim y los ideales boedistas

Amorim, aunque parezca paradójico, ya que procedía de una rica familia de hacendados, no tardó en prestar atención a la obra de los muchachos de Boedo y se sumó a ellos en el esfuerzo de defender el compromiso social en la literatura. [20] Su participación es sorprendente, asimismo, no sólo porque provenía de familia adinerada, sino también porque en ese tiempo el joven escritor no había definido aún su posición política. Córdova Iturburu, al comentar lo que él llama «el forcejeo entre Boedo y Florida», dice que el mismo Amorim había confesado que por aquel entonces no le interesaba la política. [21]

Aunque aún no se hubiese manifestado en él una preocupación de tal naturaleza, sí existía ya, sin lugar a dudas, una natural atracción y simpatía humana hacia las clases desposeídas. Las huellas de su interés y solidaridad por hombres y mujeres de las clases humildes ya están presentes en *Amorim,* su primera colección de cuentos. Tres de ellos ilustran palmariamente dicha afirmación.

El primero se titula «Un buen amigo», cuyo protagonista, Sombra, es un hombre de origen campesino que se convierte en obrero de ciudad. El relato establece desde el principio el fondo noble del nuevo trabajador, el cual se distingue por su simpatía y buenos sentimientos. A pesar de estas virtudes, los azares de la vida urbana comienzan a acosarlo y la miseria va «cerrando el círculo de las posibilidades, hasta el punto de agriar el carácter bondadoso de Sombra». [22] Al final de la narración el personaje ya aparece dominado por la maldad y el egoísmo, que le hacen desear, con toda su alma, la muerte del amigo y protec-

---

[19] Alvaro Yunque, *La literatura social,* pág. 325; Carlos R. Giordano, «Boedo y el tema social», *Capítulo,* pág. 961.

[20] Muchos críticos lo mencionan como miembro activo del grupo, entre ellos Carlos R. Giordano, «Boedo y el tema social», *Capítulo,* pág. 970; Raúl Larra, *Roberto Arlt,* pág. 73; Lubrano Zas, *Palabras con Castelnuovo* (Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968), pág. 8; Juan C. Portantiero, *Realismo,* pág. 120; Manuel Gálvez, *En el mundo de los seres ficticios,* volumen II de *Recuerdos de la vida literaria* (Buenos Aires: Librería Hachette, S. A., 1961), pág. 186; Cayetano Córdova Iturburu, *La revolución,* pág. 31.

[21] *La revolución,* pág. 31.

[22] Enrique Amorim, *Amorim* (Montevideo: Editorial Pegaso, 1923), pág. 41. Las próximas citas de esta obra provendrán de esta edición y sólo se indicará entre paréntesis el número de las páginas.

tor a quien sustituye en el trabajo. La voz narrativa, empero, en ningún momento culpa al personaje por la degradante transformación que experimenta y alude más bien a que la responsabilidad recae sobre el injusto sistema social del cual es producto y víctima.

«La criada», es otra de las narraciones de *Amorim* que revela el cuidado del autor hacia los desposeídos. El cuento narra la trágica historia de Lola, una humilde sirvienta que, deslumbrada por la suntuosidad de vida que marca la existencia de ricos y patrones, tan en contraste con su hiriente pobreza, termina suicidándose «en su cuartucho maloliente, reducido y triste» (pág. 82). Es manifiesto en el relato la actitud de afinidad que la voz narrativa muestra hacia la desafortunada criada. Lola, aunque fea y pobre, tiene una maravillosa belleza interior. Observa, al mismo tiempo, una conducta intachable y posee nobles sentimientos, virtudes que contrastan drásticamente con la forma de ser de los pocos personajes restantes, miembros de la burguesía pueblerina, quienes se caracterizan por un espíritu de incomprensión y de malevolencia.

El tercer cuento de la colección *Amorim* que importa citar es «Las quitanderas». Sin duda que esta narración tiene un valor de importancia triple. Primero, porque está estrechamente ligada a la novela que dio al escritor una posición definitiva en las letras hispanoamericanas: *La carreta*. En segundo lugar, porque marca el comienzo de lo que será el camino más firme y fecundo observable en la obra literaria de Amorim: la narración de ambiente rural; y, por último, porque el relato pone de relieve, como se ha venido demostrando, aquella natural propensión del autor hacia la gente de los más bajos estratos sociales.

En «Las quitanderas», el enfoque central está puesto en la prostituta, vista a través de un grupo de mujeres que van vendiendo sus caricias en una crujiente carreta que se adentra en la campiña del norte uruguayo. No hay para ellas, sin embargo, reproche o condenación alguna, porque después de todo, el mal no está en ellas, sino en la dolorosa situación de aquellos campos, «pobre lugar de la tierra donde había una mujer por cada cinco hombres» (pág. 138). En ningún momento la relación disimula u oculta el sentimiento de comprensión y ternura hacia aquellas trashumantes mujeres, quienes quedan positivamente caracterizadas en el cierre del relato: «El viejo carretón de las quitanderas, todavía recorre los campos secos de caricias, prodigando amor y enseñando a amar» (pág. 152).

Como puede apreciarse, antes que se iniciara en Buenos Aires el encuentro entre los grupos de Florida y Boedo, ya se había manifestado en Amorim el interés de llevar a la literatura los problemas y dolores de la clase campesina o proletaria. Indudablemente que esto facilitó el acercamiento entre el joven escritor y los boedistas. Establecido el contacto inicial, resultó muy natural también que se acentuara en aquél la tendencia a ofrecer en su obra una visión dramática de la realidad social en que cumple su existencia el hombre de campo. *Tangarupá* (1925), novela publicada cuando la polémica se hallaba en pleno apogeo, muestra en forma fehaciente tal inclinación. La obra se editó como parte de la colección Los Nuevos (volumen VI), de la Editorial Claridad, y ello ilustra en seguida el grado de relación que unía entonces al escritor con los boedistas.

Tangarupá está compuesta de una novela corta, la cual da título a la colección, y tres cuentos: «Las quitanderas» (segundo episodio), «El pájaro negro» y «Los exploradores de pantanos». La acción de la novela y la de cada uno de los relatos se desarrollan, invariablemente, en campos de desoladora tristeza o en rancheríos donde el nivel de vida alcanza límites infrahumanos. Por las páginas de *Tangarupá*, inspirada completamente en el agro del

norte uruguayo, desfilan peones, contrabandistas, arrieros, curanderas, prostitutas, etcétera, que Amorim utiliza para exhibir el abandono y el sufrimiento de la masa proletaria campesina. Tres palabras pueden resumir la obra: miseria, soledad y muerte.

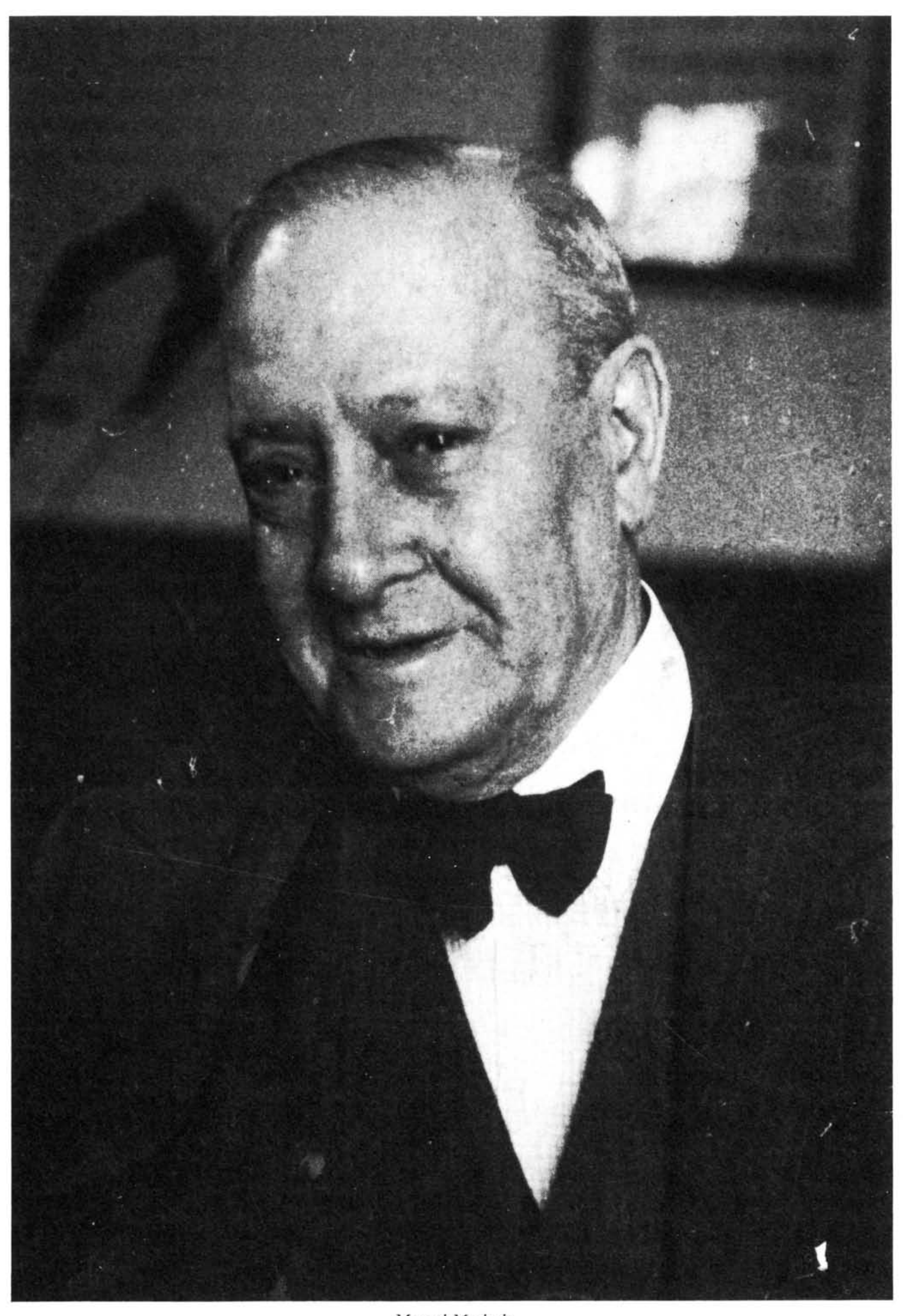
Después de *Tangarupá,* el escritor divide su interés y publica una serie de obras que reflejan con claridad la simpatía por él mostrada hacia las dos tendencias que generó la polémica de Florida y Boedo. Dichas obras son *Horizontes y bocacalles* (1926), *Tráfico: Buenos Aires y sus aspectos* (1927) y *La trampa del pajonal* (1928). La primera y la última son colecciones de cuentos que recogen relatos de ciudad y del campo. Las concordancias con el grupo proletario se producen casi siempre en las obras que se desarrollan en espacios rurales y las que se vinculan con el grupo de Florida en relatos de ambiente urbano. *Tráfico: Buenos Aires y sus aspectos,* en cambio, se inspira casi totalmente en la capital argentina y como obra queda asociada a los ideales de los jóvenes de Florida. El pequeño libro bien puede ser considerado el reverso de *Tangarupá,* ya que en él, Amorim, lejos de reflejar o ahondar en los inherentes males que aquejan la vida campesina, dejando de lado toda implicación de injusticia social, se entrega a ofrecer una rápida y risueña visión de Buenos Aires.

Este eclecticismo que particulariza a Amorim, presente también en una buena porción de su obra, lo convierte en un magnífico exponente de síntesis de la generación del 22 que, con los grupos de Florida y Boedo, se movió «entre dos corrientes paralelas: el hombre y la literatura; esto es, la preocupación social y la preocupación estética». [23] En el presente estudio, no obstante, en armonía con los ideales boedistas, importa subrayar el sentimiento de comprensión y autenticidad hacia la circunstancia social del hombre de campo, porque dicha tendencia se prolonga y acentúa en obras posteriores del escritor, motivando el aporte más significativo de Amorim a la literatura rioplatense: la visión realista y humana del hijo de la pampa, desprovisto ya de la imagen mítica, colorista y falsa que generalmente cultivó la literatura nativista tradicional. El propio Amorim ha dicho: «Nunca exalté la vida del campesino. la vi como un poncho raído cayendo sobre las espaldas de mis hombres y no como una feliz bandera de combate.» [24]

SANTIAGO ROJAS
Eastern New Mexico University
Portales NEW MEXICO (USA)

[23] Salvador Merlino, citado por Juan Pinto, *Breviario,* pág. 31.

[24] «Segundo centenario de Salto» (pág. 4), conferencia pronunciada por Amorim en el Instituto Politécnico Osimani y Llerena, en 1957, en ocasión de conmemorarse el segundo centenario de la ciudad de Salto. El escritor pensó publicar esta conferencia como parte de sus Memorias, volumen al cual proyectaba titular POR ORDEN ALFABETICO, que no ha aparecido hasta el momento. Los originales del mismo están en poder de Esther Haedo de Amorim y Liliana Amorim de Saporiti, viuda e hija del escritor, pero fueron facilitados para la preparación de este estudio.



Manuel Machado.

Recapitulación y decadencia

Ars moriendi es un libro muy breve, que se publicó, impreso con generosidad de espacio, a fines de 1921 [1]. Su autor, Manuel Machado, estaba entonces en su cenit, y en él —en ese libro— dijo concluir (y concluyó) su labor poética, aunque después, impulsos varios lo llevarán nuevamente a escribir.

Desde su primera obra canónica —*Alma*— de 1900, Manuel Machado es un poeta en el que la dicotomía vida-muerte (el placer de la vida y la seducción de la muerte) tiene papel protagónico en todo su quehacer. Manuel será frecuentemente *el poeta de «Adelfos»* (el primer poema de *Alma)* que no es sólo un magnífico poema-autorretrato,sino una espléndida descripción de la melancolía vital y temperamental de un *decadente.*

Mi voluntad se ha muerto una noche de luna, en que era muy hermoso no pensar ni querer...

Se trata, por supuesto, de un decadentismo *literario* (como corresponde a la estética simbolista o modernista, que interpone entre la idea y su expresión, un referente cultista del género que fuera) pero en no menor medida, asimismo, de un sentimiento biográfico personal y cosmovisionario del poeta. Manuel Machado fue siempre un *poeta decadente* (en el más sólido y firme sentido del término) porque unirá un gusto sensual por el vivir con la continua atracción por la inactividad, por el reposo, por la cesación y el abandono, en definitiva, que son apetencia de muerte. Lo que sucede es que tal sentimiento *decadente* (no único, pero sí básico en su poesía) fue evolucionando a la medida de su discurrir cultural y humano. Y así, si *Alma*[2] representaba la *decadencia simbolista* (es decir, la que se corresponde, desde el yo singular del poeta, con la propia de la visión del mundo, crepuscular, de esa manera o escuela literaria)*, y *El mal poema* (1909) la *decadencia bohemia y prosística* (esto es, la que con grandes avances —prosarios— en el plano estilístico, corresponde a una visión simbolizada de la vida nocturna urbana y *moderna,* por tanto, más coloquial y más *maldita,* menos ensoñada), *Ars moriendi,* el tercer gran libro de Manuel Machado (asimilado *Apolo* a *Alma*) representará el punto final de ese decadentismo, su conclusión, y la clara y explícita renuncia de

[1] La fecha que se otorga a *Ars moriendi* ha sido siempre oscilante. En *Poesía. Opera Omnia Lyrica.* (Editoria Nacional, Madrid, 1942, edición por la que cito) figura como de 1922; pero Gordon Brotherston, en su iniciador libro, *Manuel Machado,* Taurus, Madrid 1976 —la edición inglesa es de 1968—, en la *Bibliografía* final, lo da como publicado por Mundo Latino de Madrid, a fines de 1921 o comienzos de 1922, aunque con fecha de *copyright* en 1921. Y Jorge Guillén, que en marzo y abril de 1922, celebró en sendos artículos en *La libertad* la salida de *Ars moriendi,* en el segundo de ellos, titulado *El Libro Blanco,* defiende la impresión de ese texto (breve, pero lleno de blancos, y de páginas blancas) como forma idónea para editar poesía, frente a quienes decían que aquello —en tiempos de penuria— era *un escandaloso despilfarro.* Ambos artículos están recogidos en el tomo: Jorge Guillén, *Hacia «Cánticos Escritos de los años 20».* Recopilación y prólogo de K. M. Sibbald. Ariel, Barcelona, 1980.

[2] Cfs. mi artículo, *Simbolismo y decadentismo en «Alma» de Manuel Machado,* Insula, núm. 377, 1978. Del otro libro, a mi entender, básico en M. M. me he ocupado asimismo en, *Relectura de «El mal poema», de Manuel Machado. (Notas sobre modernismo y bohemia).* Insula, núm. 362, enero 1977.

la vida —que es también renuncia a la poesía— y anhelo de muerte, que es paz, sosiego, tranquilidad, reposo final, fuera de los avatares e injusticias del mundo...

Por ello (y según veremos de inmediato) aunque *Ars moriendi* sea un libro corto —sólo ocho poemas, si bien casi todos con partes o divisiones— se trata de un libro capital en la obra de Manuel Machado, punto culminante y aglutinador de su cosmovisión *decadente*, y avance estilístico (en concentración y levedad) de los diversos registros expresivos —fuera del exclusivo tópico finisecular— a los que podía llegar, en un autor con *voz*, la estética modernista.

El decadentismo simbolista

Casi todos los poemas más repetidos y clásicos de Manuel Machado expresan ese aludido sentimiento de fin, de dejación elegante, de abandono ante la insatisfacción del mundo: Desde *Felipe IV* o *Adelfos* a otros tan hermosos (y estrictamente simbolistas) como *Melancolía (Me siento, a veces triste/ como una tarde del otoño viejo)* o *Cantares*, que anticipa tantas voces del mayor de los Machado:

No importa la vida, que ya está perdida. Y, después de todo, ¿qué es eso, la vida?

En *Ars moriendi* este *decadentismo*, más habitual en el poeta —pues unía en él, personalidad y tradición— está en dos poemas, que son tres sonetos: *Rosas de otoño* y *Ocaso.*

Rosas de otoño (como la *Sonata de otoño* valleinclanesca) asume el tema —vivo y tópico— del amor crepuscular, el amor fuera de la juventud. Sus dos partes —sonetos— son dos madrigales. En uno el amor es recuerdo. En el segundo, hay un querer engañarse: el amor que brota (mas en realidad, se sabe la mentira) no es el crepúsculo, sino *la mañana despeinada y bella.*Pero es la melancolía en ambos lo que domina: El tono enfermizo (aunque hermoso) de las *Rosas de otoño, topos* finisecular y simbolista.

Ocaso —otro soneto impecable— [3] es uno de los poemas axiales del libro. Ya que en perfecta (y clásica) técnica simbolista se describe el apetito de muerte, como afán de rendición, de paz, de descanso, tras el vivir que es lucha. Los cuartetos pintan (con eficaz suntuosidad verbal) un crepúsculo sobre el mar. Aparentemente es una mera descripción paisajística, una *marina,* pero el primer terceto, y el primer verso del segundo, hacen entrar en el poema sentimientos humanos *crepusculares (cuerpo dolorido, alma lacerada corazón herido)* que sutilmente —sin innecesarios silogismos— desembocan en la perfecta conclusión de los dos endecasílabos finales:

¡El mar amado, el mar apetecido,/ el mar, el mar, y no pensar en nada...!

Con lo que el primer paisaje deja de ser tal —mera denotación— para hacerse (como dice Collantes de Terán) *de carácter fuertemente simbólico, y por tanto, otra realidad más honda. Ocaso* es, naturalmente, la descripción de un estado anímico propio. El poema es manuelma-

[3] Un comentario a este texto es, el artículo de Juan Collantes de Terán, *La significación subjetiva del paisaje en un poema de «Ars moriendi» de Manuel Machado.* Recogido en el tomo de VVAA. *Doce comentarios a la poesía de Manuel Machado.* Universidad de Sevilla, Colección de bolsillo. Sevilla, 1975.

chadiano puro, y sin embargo trabaja y personaliza (como hace siempre la buena poesía cultista) múltiples *topoi* de la tradición literaria: El *Ocaso*, como descripción de alma, el *mar* como muerte, y el lujo crepuscular (de tonos y colores) como connotación de lo decadente, de la reiterada apetencia de morir... *Ocaso* es un poema perfecto, porque llana y simplemente, en él nada sobra ni falta: personal y tradicional al mismo tiempo, en insistencia de *fin* y de melancolía.

Este *decadentismo* (como *ludus* de sí mismo, y como corona a esa sensación de acabamiento) conlleva también en *Ars moriendi* una propensión —estilística y temática— hacia el manierismo. (Quizá porque se entienda que el manierismo, según lo definiera Hauser, procede de la crisis de unos valores previos, y es el estadio final —quizá asimismo auroral, pero ahí no entramos— de una cultura, y aquí de una vida y de un arte.) El manierismo como forma de la decadencia, está en otros dos textos de *Ars moriendi: Música «di camera»* y *Dolientes madrigales.*

Ambos son poemas en tres partes. *Música di camera* es un *divertimento* cuyos dos componentes finales quedan, a mi entender, bien por debajo del primero. Quien ha llegado al fin de su vivir (no se nos dice, pero lo entendemos) sólo puede hacer madrigales, pintura galante —el siglo XVIII, entendido finisecularmente, como el final de una civilización— y ello en escorzos preciosistas que demuestren la maestría, la perfección técnica a la que suele ir adscrito todo decadentismo.

Pintará la preciosa
gota de sangre, roja como guinda,
en el pétalo rosa del dedo de Luscinda
al coger una rosa...

Manuel Machado amaba a Lope de Vega [4], del que procede el nombre arcádico *Luscinda.* Todo en pura *barocchus maniera. Dolientes madrigales* (poema más acabado y mejor que el recién comentado) insiste en lo mismo, más profundamente. De una bonita —y amanerada— idea madrigalesca (ver en el reflejo del diamante de un anillo el rostro amado) va pasando a una consideración honda sobre el agotamiento de la pasión: la fuente del sentimiento ya no mana, todo es tristeza, y la sensación del *fin* —la nostalgia de una primavera— vuelve melancólicamente, autumnalmente, decadentemente, a anegarlo todo:

Ha llenado la noche el alma mía
y la sombra ha ahuyentado a la Poesía...

Recordamos que *Ars moriendi* era la despedida poética de Manuel Machado; en muchos aspectos, su querido final.

---

[4] *Camila Lucinda* es el nombre arcádico de uno de los más afamados amores de Lope de Vega, Micaela de Luján. Este dato lopesco en *Ars moriendi,* es mencionado por Gerardo Diego en un artículo que con el mismo título del libro machadiano, está recogido en su *Manuel Machado, poeta* Editora Nacional, Madrid, 1974. Gerardo Diego se ocupa también de M. M., en *Manuel Machado (1874-1947),* recogido en el reciente tomo recopilador, *Crítica y poesía.* Los poetas. Serie Mayor. Ediciones Júcar, Madrid, 1984.

El decadentismo prosístico

De la estética de *El mal poema,* es decir, del refinamiento hampón, del esteticismo unido a la poesía más realista e incluso costumbrista en ocasiones, pero sobre todo de su concisión, de su justeza cercana al coloquialismo, de su brevedad, aparentemente fácil, procede —intensificada— la otra vertiente *decadente* de *Ars moriendi:* Los nueve textos iniciales del libro, que componen una única *suite, El poeta de Adelfos, dice, al fin y Morir, dormir.*

La *suite* (sin título) marca quizá el tono más característico de *Ars moriendi* y, sería, ciertamente, como una colección de apotegmas sobre el bien morir, un verdadero *arte de morir,* antípoda ética del *Ars amandi* ovidiano. Un tono gnómico, escueto, seco, prosístico y eficaz, caracteriza estas meditaciones ceñidísimas sobre el desencanto, el hastío, la apetencia, una vez más, por acabar.

VII

Lleno estoy de sospechas de verdades
que no me sirven ya para la vida,
pero que me preparan dulcemente
a bien morir...

IX

El cuerpo joven, pero el alma helada
sé que voy a morir, porque no amo
ya nada.

Parece existir un afilado abismo entre los arabescos manieristas de los madrigales, y estas sentencias, como talladas en piedra, aparentemente prosarias, simples, pero enormemente rotundas y certeras. Es el camino hacia una poseía metafísica —procedente del realismo meditativo de poemas como *Paz* o *La canción del presente,* de *El mal poema*— que Manuel Machado inició en este *Ars moriendi,* pero no continuó. Tal sendero le hubiera sin duda llevado hacia una poesía más hermética, quizá en un orbe poético ajeno al modernista, del que ya están casi fuera, de otra parte, los poemas que digo.

En cuanto al breve texto, *El poeta de «Adelfos» dice, al fin,* es como una afirmación de resignada serenidad ante el concluir y sus limitaciones, cerrando la célebre cadena de autorretratos machadianos, iniciada con el mencionado *Adelfos* de *Alma,* y continuada, significativamente, en *Retrato, Prólogo-Epílogo* o *Yo poeta decadente* de *El mal Poema.* Frente a las vaguedades, a las incertezas de antes, a las despedidas delicuescentes o el impresionismo esteticista, ahora el adiós es firme:

Ahora sabe querer, y quiere lo que puede.
Renuncio al imposible y al sin querer divino.

Finalmente, *Ars moriendi* se clausura con un poema, a primera vista, un algo aparte, titulado *Regreso* [5]. Se trata de un texto de despedida bucólica (nueva reelaboración personal de *topoi* ilustres) para ir o retornar a la ciudad. En el contexto del libro es evidente (y curiosa) la identificación campo=muerte. Manuel Machado, simbólicamente, regresa pues a la muerte: que es la ciudad, sí, y el no escribir, el haber renunciado a la verdadera *vida.* El conjunto de este cortísimo libro aúna, así, todos los componentes en uso del decadentismo. Incluso el muy baudelairiano triunfo (no querido) de la ciudad, *con su aliento mefítico/ y su llanto y sus máquinas* sobre el idílico agro.

Conclusión y prolongaciones

Aunque como apunté, *Ars moriendi* se quiso el final de un universo poético y la imagen del cansancio real y de la definitiva renuncia (tan acariciada) de su creador, Manuel Machado volvió a escribir. Durante y tras la guerra civil, dos libros, *Horas de oro* y *Cadencias de cadencias* (obsérvese el juego fónico-semántico del segundo) en los que Don Manuel se autolagiaba con más o menos altura, y siempre buena dicción. Pero antes de la contienda (y animado, al parecer, por Manuel Altolaguirre, que lo editó) Manuel Machado volvió al verso, a fines de 1935, con un libro certeramente llamado *Phoenix.* En realidad, nada nuevo. Con maestría, pero sin savia verde, ejecutaba virtuosas variaciones sobre sus temas, que se alargan desde el autorretrato (ahora un *Nuevo auto-retrato)* hasta la fibra final —muerte o hielo— de los temas (y el tono) específicos de *Ars moriendi,* en poemas como *Piedra preciosa* o *Rima,* que están entre los mejores del libro. El primero de estos textos —un soneto— hubiera merecido la inclusión en *Ars moriendi.*

Une al decadentismo del fin sentido el esguince manierista del tema de las gemas. Se abre así:

Acabe-como mustias las flores, como exhausto
el arroyo, en la hora del pleno sol de estío-
la canción empezada al alba, con el fausto
primaveral... Y sea este el instante mío.

Aunque publicado en libro después de *Ars moriendi* (en *Dedicatorias,* de 1922) escrito muchísimo antes, el magnífico epitafio a *Alejandro Sawa* —una de las cimas líricas de Manuel Machado— estaría asimismo en el clima decadente y *perdedor* de *Ars...*

Es el morir y olvidar
mejor que amar y vivir.
Y más mérito el dejar
que el conseguir...

* * *

---

[5] El poema está comentado en el artículo, de Rogelio Reyes Cano, *El poema «Regreso» o el sentido de lo «literario» en la poesía de Manuel Machado,* recogido en el tomo citado en nota 3.

Parece que uno de los libros de su hermano que Antonio Machado prefería era *Ars moriendi.* Evidentemente el tema de ese libro —la constatación del fin, y el absoluto deseo de muerte— no era nuevo en Manuel Machado. Lo *nuevo* fue que en su apretado espacio hacía confluir una línea sustancial de su labor —lo decadente— avanzándola, en contención prosística, en ajustada concentración, y de otra parte, en floritura asumida, hasta su tope o meta. Es decir que el libro —de cesación, de resignado y querido abismo— recogía, recapitulaba, y creaba. Es (y debió ser) el *último* libro de Manuel Machado —el último en que su obra se decanta y avanza— y en el que al tiempo que resume sucintamente varios de sus modos, crea y deja abierta la vía hacia otros poemas (gnómico-metafísicos) que no escribirá. Desde *Alma* hasta *Ars moriendi* la poesía de Manuel Machado[6], en sus hitos fundamentales, crece, se nutre y madura. Y en *Ars moriendi* se cierra, melancólicamente, a la par que la vida de su creador se resigna a envejecer, a perder, y sobre todo a *morir* (polisémicamente) que era y es siempre el gran deseo, el imperioso afán de un *decadente* de veras, como Manuel Machado lo fue. Libro de hondura (y muy singular) con ese desgaire, lleno de perfección y de levedad aparente, que carecterizó a Manuel.

Así es que cuando el 12 de enero de 1947, en su casa de la calle Churruca de Madrid, moría don Manuel Machado (sostenido por su fiel Eulalia) Manuel Machado sabía ya desde hacía muchos años —y lo había alquitarado y dicho— lo que era morir. No en balde, sin duda, es uno de los poetas más genuinamente *decadentes* de nuestra lírica toda.

LUIS ANTONIO DE VILLENA
Bravo Murillo, 355
28020 MADRID

Metafísica y Cibernética

Nuestra época está destinada a recibir fascinantes impulsos ennoblecedores de la inteligencia desde el territorio cada vez más enriquecido de los progresos científicos. Su base teórica ha adquirido impulsos emparentados con los mejores logros de la creatividad poética y de la especulación metafísica. La capacidad creadora del hombre en el campo científico

[6] Después de una época de gran fama —mayor que la de su hermano Antonio— Manuel Machado pasó (y había también razones políticas por medio) a ser tenido como un *poeta menor.* Creo que es más que tiempo de desterrar del todo tan injusta noción. Tres libros fundamentales —como he dicho— bastan para calificar a Manuel Machado de excelente y primerísimo poeta: *Alma-Apolo, El mal poema* y *Ars moriendi.*

plantea de un modo profundo y radical una nueva forma de encuentro entre ciencia y filosofía, que ni el esplendor antiguo, ni la explosión de la modernidad habían conocido.

En este sentido desde el campo de la filosofía de la ciencia nos llegan incitaciones muy significativas. En el orden de estas incitaciones se colocan los libros publicados en los últimos treinta años por Stéphane Lupascu y sobre todo algunas reflexiones suyas que se desprenden del libro *«La energía y la materia psíquica»*. Nos encontramos esta vez ante sugestivas reflexiones sobre la dimensión actual de la cibernética con respecto al análisis de los hechos vitales. Se trata de un incandescente análisis en la filosofía de la ciencia. Vuelven los temas queridos de este pensador de clase, uno de los espíritus de verdad originales en el esfuerzo de comprensión intelectual de las últimas décadas. Lógica y antagonismo, mejor dicho lógica del antagonismo y la contradicción y, sobre todo, rechazo de un principio sagrado de la filosofía y la ciencia tradicionales: el principio de la identidad. Es en el orden vital donde este principio de vieja data, anterior a la ordenación aristotélica, aún sin desarraigar de la mente del hombre de pensamiento, recibe su golpe de gracia. Para ello basta la evidencia y a la evidencia misma apela Lupascu. «La vida teje una tela cuyo dibujo no es jamás idéntico. Existe como lo he podido demostrar, no error, una sucesión de accidentes, sino una fuerza de heterogeneidad y heterogeneización en la base, una insurrección contra *lo mismo,* contra, en el último análisis, el segundo principio de la termodinámica.»

El marco de esta negación de la identidad en el mundo físico, en general, y en el universo vital, en particular, es el marco abierto a descubrimientos sin fin de un mecanismo energético, de la cibernética. De los tres tipos de cibernética que dominan en el terreno experimental y lógico, el universo antagónico de la energía. El primero garantiza el valor homogéneo, configurado en la misma grandeza, la manifestación de la identidad que se mantiene autorreglándose, autoequilibrándose, autorreactualizándose. El segundo rechaza la identidad, impone la variedad, la sucesión, la heterogeneización, la negación de lo mismo. Todo ello a la manera de Heráclito, filósofo actual, provocativo, *nuestro.* Dentro de este tipo de mecanismo cibernético está la materia viva. Y como tal materia viva, su actitud es contraria al otro tipo de cibernética, el de la identidad y la homogeneidad, de la entropía positiva, a la cual ella domina y altera con su necesaria rebeldía. Pero estas dos cibernéticas, antagónicas y conflictivas, dan lugar a una tercera, realizada por ciertos sistemas y estructuras neuropsíquicas.

En cuanto estructuras energéticas, estas últimas aparecen en realidad como una especie de garantía última de equilibrio. Homogeneidad y variación, identidad y contradicción. Así, «lo *mismo* no es nunca lo *mismo* y la variación nunca es variación». Todo coexiste en el equilibrio y la armonía. Perdura, con todo, el viejo tema de la «armonía del mundo». Pero la pregunta es ¿en qué condiciones puede perdurar en una época que se inicia en cierto modo con el famoso discurso pronunciado por Max Planck en 1909 en la Columbia University de Nueva York y plantea el papel del desorden y degradación en función del crecimiento de una entropía elemental? Así fueron planteados los términos de la cuestión por Max Planck y desde entonces la cuestión interesa no solamente a la física, sino por partes iguales al proceso de la creatividad artística, a la metafísica y la cibernética. Ante el creciente desorden en la aprehensión mental provocada por el descubrimiento del segundo principio de la termodinámica y ante la creciente función de la entropía, Max Planck decía en aquella hora inaugural: «Daher ist es nicht die atomare Verteilung, sondern vielmehr die

Hypothese der elementaren Unordung, die den wirklichen Kern des Prinzips vom Wachsen der Entropie ausmacht und die deswegen Vorbedingung für die Existenz der Entropie liefert. Ohne Unordnung im Elementaren gibt es weder Entropie noch irreversible Prozesse.»

Es normal, en esta situación, que la filosofía de la ciencia ponga de una manera radical el problema de la supervivencia de la metafísica. Ante la afirmación paradójica de nuestro tiempo concerniente al carácter «cibernético» de la metafísica misma, la cuestión implica no solamente una comprensión de la situación de la metafísica, sino además la idea de la esencia de la cibernética, de su sentido, su destino y su papel en el marco de la ciencia del porvenir. Ahora bien, esta idea de la esencia de la cibernética que se plantea como cuestión en función de la «muerte de la metafísica» es una idea que nuestro espíritu no puede concebir fuera del origen mismo de nuestro pensamiento, que es un origen griego.

La filosofía contemporánea de la ciencia está abierta a la conciencia del encuentro entre ciencia y metafísica al amparo del pensamiento griego. Ninguna meditación filosófica sobre la esencia de la ciencia y la técnica —ambas integradas en el proceso de la creatividad sin la fisura elemental *teoría/praxis*—, ninguna explicación válida de la ciencia, la cibernética o la informática ha sido llevada a término sin que se pusiera de manifiesto una ligazón real y una receptividad constante con respecto al pensamiento griego, o antiguo en general. La meditación de Heidegger en torno a la esencia de la técnica y la ciencia, la exploración que él emprende al mismo tiempo en los dominios de la cibernética sobre las huellas del pensamiento «provocador» de Heráclito, la actualización plena que él brinda de la *«hybris»* de Aristóteles, constituyen en este sentido la más alta prueba. Cada vez que las ciencias físicas y técnicas y la tecnología han presentado contradicciones o dificultades aparentemente insuperables, se ha sentido la necesidad de volver a una explicación «auroral», que el pensar griego nunca ha dejado de ofrecer en las más complicadas materias.

De esta manera se ha vuelto a los textos antiguos en la familiaridad con las lenguas en que fueron expresados, con su peso semántico, sobre el cual se ha insistido tanto, con su estructura y su lectura, con los debates, las tensiones que nunca han cesado, en los dominios de la traducción. Basta aludir al esfuerzo realizado en esta materia durante los últimos años en los dominios de la antropología y la medicina para dar una idea de la importancia de esta perspectiva. A esta idea conviene agregarle como complemento otra, donde hoy se practican las llamadas ciencias sociales: la idea de la *interpretación*. Se trata de un punto de convergencia significativo. Basta con citar un hecho: el acercamiento a Freud que Ricoeur realiza en su libro sobre la *«Interpretación»* y que se hace en la compañía inicial de un texto de Heráclito. Heráclito «el oscuro». En Heráclito, Ricoeur encuentra la relación actual entre símbolo y enigma, la provocación de la inteligencia la función del doble sentido, en una palabra la simbólica natural de la interpretación, que puede aplicarse ampliamente en la metodología de las ciencias sociales y antropológicos. La misma acepción hermenéutica y provocadora permite actualizar el pensamiento de Heráclito en otros casos. Pensamos concretamente en la actitud adoptada por Heidegger, que es fiel al diálogo provocador del filósofo presocrático. De acuerdo con un principio que le es caro en su diálogo con los griegos, «los griegos nos significan un monstruoso desafío». En el espíritu de este desafío, se inscribe, según Heidegger, la provocación de Heráclito con respecto a la ciencia y la metafísica actuales. Fascina en verdad la capacidad que muestra Heidegger en la etapa última de

su existencia gloriosamente fecunda, para establecer las conexiones entre las experiencias más avanzadas de nuestro tiempo y los instantes en que se abre la aurora de la metafísica griega. El 10 de julio de 1970 Martin Heidegger nos escribía lo siguiente al aceptar ser socio de honor de la Sociedad Gentiliana de Estudios Humanísticos de Roma: «Herr Präsident, ich danke Ihnen und der Societá Gentiliana di Studi Umanistici für die Ehre,die Sie mir erwiesen haben, indem Sie mich zu Ihrem Ehrenmitglied ernnanten. Es ist mir leider wegen meines hohen Alters und wegen einer schweren Erkrankung vor einigen Wochen nicht mehr möglich, in irgendeiner Weise an Ihrer Arbeit teilzunehmen. Meine Schriften aber, so hoffe ich, werden dieselben Ziele aufweisen, die Sie estreben.» En efecto, y por gran suerte, los escritos de Heidegger en los últimos años, posteriores por tanto a la fecha de la afectuosa carta de 1970 han tenido una «vuelta» enormemente fecunda. El encuentro sin par entre Metafísica y Cibernética es radicalmente deudor a esta importante *vuelta* de los escritos del filósofo. Así, el filósofo que durante décadas había manifestado una actitud de alguna forma desdeñosa hacia todo tipo de inmersión en lo histórico, en su tardía madureza platónica, adquiría nueva fuerza, se acercaba a su tiempo y su espíritu, en un impresionante proceso de incandescencia interior, lanzaba rayos de luz sobre los acontecimientos de su convulsa e incierta época.

En una de sus últimas apariciones universitarias, y concretamente en la dirección del Seminario dedicado a Heráclito por la Universidad de Friburgo durante el semestre de invierno de 1966-67, cuyo texto se publicó ulteriormente, Heidegger da muestra de una especie de tensión de espíritu que la conducirá a este esfuerzo de actualización de indudables resultados. Prodigioso, sin duda, es el esfuerzo de hermenéutica realizado en el Seminario de Friburgo sobre los fragmentos de Heráclito. Es un auténtico modelo para una Universidad en crisis, orientada en sus investigaciones hacia una *praxis* que tiende en realidad a promover la pereza y a eliminar los auténticos esfuerzos creadores. En este ambiente de esfuerzo se afirma en su plenitud la figura del maestro. Heidegger es un maestro que pregunta: las interrogaciones dominan sus intervenciones. A través de sus interrogaciones, él establece un nexo entre fragmentos desiguales, dirige el esfuerzo de todos hacia un horizonte común donde brilla, en la hora del crepúsculo, la luz majestuosa de la metafísica.

Con este sentimiento poético el maestro se acerca a esta hora primordial de la filosofía. La discusión pasa al sentido heracliteo del todo, de lo uno, del rayo que gobierna el universo, de la discordia, la lucha, el odio, la culpabilidad, todos estos conceptos destinados a justificar hasta nuestros días el nombre de Heráclito: Heráclito el oscuro. Y Heidegger dice: «Recuerdo una tarde que pasaba yo en Egina. De repente oí un golpe de trueno. Y pensé: Zeus. Vuestra tarea consiste hoy en ver en Heráclito a quien intenta decir *ta panta.*» Heidegger recomienda un diálogo directo, vivo con Heráclito, para analizar, ni más ni menos, uno de los problemas que afectan más a la humanidad: el problema del gobierno de los hombres en la era de la cibernética; en función de ello se desarrollan *las ciencias de la naturaleza y del comportamiento del hombre.*

«El hecho de que las ciencias de la naturaleza en nuestra vida presente estén dominadas en una medida creciente por la cibernética no es un azar, sino que se halla en cierta manera predeterminado por la historia de la ciencia y la técnica modernas», afirma Heidegger. La esencia —libertad o determinismo— del gobierno de los hombres depende radicalmente hoy de una teoría de la información operante en el orden biológico y técnico y de una

comprensión de los orígenes y del fin de la cibernética. De esta forma, el filósofo es «aquel que dice a los hombres de ciencia lo que ellos hacen verdaderamente». Por ello, no es preciso «lanzarse en el azul, medir el peso de las palabras según realidades demasiado altas».

Pero este coloquio —más o menos provocador— se extiende en cierto modo a todas las ciencias actuales. Así es que los fragmentos de Heráclito han encontrado en las ciencias de hoy una amplia actualidad. Lo que es cierto en primer lugar para las ciencias físicas, donde su impacto aparece de una manera evidente en textos como el famoso fragmento 90: «El mundo que es el mismo para todos, ni dios ni los hombres saben lo que es, sino que fue siempre, es aún y será eternamente un fuego vivo que se anima y se apaga periódicamente. Todas las cosas se cambian en fuego y el fuego en todas las cosas, como las mercancías se cambian por oro y el oro por mercancías.» No es de extrañar que Heisenberg haya dicho a propósito de Heráclito en su libro *Física y Filosofía:* «En cierta manera la física moderna se halla extremadamente próxima a las ideas de Heráclito. Si sustituimos la palabra fuego por la palabra energía, podemos casi repetir sus afirmaciones palabra por palabra, adoptando nuestro punto de vista moderno.» A medida que la ciencia abandona este sentimiento de autosuficiencia que Wittgenstein criticaba en la lógica de la ciencia de Carnap, la presencia de la cultura antigua se hace más patente y manifiesta. Es lo que revela la actitud humanista, de un humanismo sereno, que toma Heisenberg en obras como *«Das Naturbild in der heutigen Physis»* o *«Die Künste in technischen Zeitalter»* o Arnheim en su bello libro *«Entropie und Kunst»* donde establece un nexo primordial entre el arte contemporáneo y los destinos de la ciencia y la cibernética. O la idea del *humanum* en las concepciones biológicas de Jean Rostand *(Biologie et humanisme)* e incluso la nueva idea de la *némesis* del hombre, en las reflexiones de Jacques Monod sobre la biología. En los límites de un humanismo clásico se sitúa el panbiologismo de Teilhard de Chardin, con su afirmación según la cual la verdadera física es la que logrará un día integrar al hombre total en una representación coherente del mundo.

Por otra parte, conviene tener en cuenta la situación particular que es hoy la de la metafísica, para darse cuenta del impacto del pensamiento antiguo en el campo de la antropología y de las ciencias sociales, cuyo desarrollo ha contribuido mucho a la crisis de la metafísica, acaso en un grado superior al encuentro mismo entre metafísica y cibernética. En un momento definido ya por Hegel como reducción *(Umhebung)* de la metafísica el encuentro con un momento auroral, premetafísico del pensamiento, es fácilmente realizable. Por ello aparece como natural el acercamiento entre el pensamiento actual y la filosofía de los presocráticos, que fue premetafísica por su propia condición y situación. Por otra parte, lo que se llama metafísica a partir de Kant no es en buena parte sino antropología filosófica tal como lo atestigua la evolución de las ideas.

Reveladora es en este sentido la apelación que se hace al concepto de la *physis* aristotélica. Se trata con todo de un concepto esencial capaz de enuclear todo lo demás. Una vez más es Heidegger el que lo demuestra con todo lujo de argumentos. Según él, en el concepto de *physis* se centra «el término fundamental que denomina ciertas relaciones esenciales para el hombre occidental, el hombre de la Historia; Naturaleza y Gracia (sobrenatural), Naturaleza y Arte, Naturaleza e Historia, Naturaleza y Espíritu». Y de repente Heidegger fija su admirable penetración en lo esencial: «Sin embargo, se habla también de la naturaleza del espíritu, de la naturaleza de la Historia, de la naturaleza del hombre. La *naturaleza del*

hombre ha sido, por encima de todo, uno de los más graves problemas de la metafísica. Cualquier cosa que se diga, la naturaleza aparece como una realidad que los filósofos y los poetas han colocado en un rango más antiguo que todas las edades y superior a los dioses del crepúsculo y de Oriente», como lo cantaba el poeta Hölderlin, el poeta clave, el que «desligó la lengua al propio Heidegger» en palabras de su discípulo Gadamer. Naturaleza e Historia en su encuentro con el ser, son sin duda los pilares de la metafísica occidental. Por esta razón Heidegger considera la *«Física»* de Aristóteles como «el libro de fondo de la filosofía occidental», un libro que implica esta certeza originaria: que la *física* es *metafísica,* por cuanto la metafísica misma es física. Esta cuestión nos conduce por otra parte a la idea, fundamental para la historia de la filosofía y sin duda esencial para comprender la actualidad y modernidad del pensamiento tradicional, que el destino de la filosofía del Estagirita ha sido el de ser concebida de una manera absolutamente «no-griega», a saber, «a partir de la escolástica, de la filosofía moderna y del neo-kantismo».

Como «no griega» aparece así la distinción Naturaleza-Espíritu. Ella no lo es «absolutamente», afirma Heidegger. Allí es, sin duda, donde el *encuentro* entre el concepto de «physis» según la filosofía griega y la concepción moderna que la filosofía occidental instaura sobre las huellas de Aristóteles, se torna posible en su autenticidad radical y según la determinación esencial del hombre en los dominios de la física. Esta determinación hace al mismo tiempo posible la idea del *logos* y su explicación. Ella es el lazo fundamental entre el hombre y el logos. ¿Qué es el hombre para la filosofía griega y concretamente para Aristóteles? Es el ser vivo que posee la *propiedad de la palabra.* La propiedad del lenguaje cuya esencia Wilhelm von Humboldt captó hace tiempo de una forma mucho más esencial que Saussure y los estructuralistas de hoy. Combinación profunda —según Humboldt— entre la *iluminación interior* y las *circunstancias externas favorables* entendidas como estado de gracia, fenómeno único capaz de garantizar la permanente renovación del lenguaje. Así se ofrece según Humboldt el patrimonio de la cultura de un pueblo y sobre todo el patrimonio de la poesía y la filosofía. Todo ello en un contexto que hace que el carácter específico del hombre, este *animal rationale,* es el *logos.* El logos establece una conexión, un acuerdo, constituye la determinación griega de la esencia del hombre, a saber, «esta relación sobre el fondo de la cual toda cosa presente se destaca necesariamente como tal entorno al hombre y para el hombre» (Heidegger).

Es este un aspecto esencial de la metafísica de Aristóteles que, precisamente en este encuentro entre *hombre* y *logos,* mantiene su fidelidad con respecto a la *naturaleza* del hombre. Así el pensamiento del Estagirita no nos conduce absolutamente a negar los lazos trascendentes y significativos que existen entre el ser del hombre y su perfección, su plenitud trascendente: estos lazos se hallan ya implícitos en el aristotelismo y esta plenitud se expresa por la Gracia, la revelación y el estado mismo de la beatitud.

Nuestra exposición nos conduce de esta forma a un *encuentro* significativo: el encuentro entre la metafísica y la antropología. Cosa esencial en Aristóteles, en Santo Tomás, en Kant. Las grandes líneas del problema han sido trazadas por Heidegger en los términos más sugestivos en relación con los momentos de la metafísica que preceden el momento kantiano. Se trata pues de la instauración del fundamento de la metafísica como antropología, cuyas consecuencias en el destino de la filosofía han sido más profundas que el propio encuentro entre la metafísica y la cibernética. «¿Qué ocurre en esta instauración kantiana?»,

se pregunta una vez más Heidegger. Ocurre esto: «Fundar la posibilidad intrínseca de la ontología, significa mostrar la subjetividad del sujeto humano. La cuestión de la esencia de la metafísica es la de la unidad de facultades fundamentales del *Espíritu* humano. La instauración kantiana del fundamento revela que fundar la metafísica significa establecer una interrogación sobre el hombre. Y la antropología parte de la idea que la metafísica es entendida como *disposición natural del hombre.»* La interrogación —o todas las interrogaciones en esta materia— están implicadas en la cuarta pregunta metafísica de Kant: ¿qué es el hombre? Cuestión ésta a su vez implícita en el pensamiento de Aristóteles, de Santo Tomás o en el centro de la antropología filosófica de Max Scheler. Sin embargo, esencial no es solamente la pregunta, sino, también, es una vasta escala de valores, la variedad de las respuestas.

En este contexto se puede definir sumariamente, a modo de conclusión, la esencia de la técnica, en un momento en que las ciencias tecnológicas y su culminación —la cibernética— propiamente dichas se hallan en pleno auge de crecimiento. Pero el caso es que ellas mismas y su evolución se reclaman, para definirse a sí mismas y para sobrevolar su contradicción, tanto de la metafísica —nadie sino el filósofo puede explicar esencialmente lo que ellas son— con el recurso al vocabulario y a las nociones de la cultura clásica antigua. Y no es extraño que el encuentro entre metafísica y cibernética busque la iluminante luz auroral del momento presocrático. Donde incluso las positivistas hermanas teoría y praxis, busquen a su padre y su madre, que según Heidegger la modernidad no les brinda.

Para resolver los problemas fundamentales de la *Alétheia,* Heidegger utiliza los términos de la física aristotélica. Antes de ser determinada por la técnica, la física vuelve a encontrar el carácter que le atribuía el aristotelismo: es concebida como camino *σ δσζ* y se trata de poner en camino, estar en camino; esta determinación es la de la *εγερεια* «movilidad del movimiento». Las palabras de Aristóteles reencuentran su sentido; en este sentido originario y filosófico, la *physis* se mantiene a distancia de toda analogía, en su forma y materia puras. «El intento renovado de esclarecer lo que es la *physis* por analogía con la *techné,* acaba por implicar un vuelco total de puntos de vista», concluye Heidegger. Se llega así al último estadio de las ideas actuales, con respecto a la esencia de la ciencia y de la técnica. *Physis y techné* se encuentran en la verdad. Ello constituye la respuesta auroral del pensamiento a las exigencias de no ocultación de la verdad. En lo referente a la *esencia de la técnica,* surgen temas como los del *destino, riesgo (Geschick y Gefahr),* ser profundo *(das Wesende);* se trata de la posibilidad de abrirse a la *esencia de la técnica,* al advenimiento de la *Verdad en la técnica,* a una *metafísica planetaria de la técnica y la cibernética.* ¿Hasta qué punto no es desconcertante esta conclusión del filósofo de nuestro tiempo más abierto a los secretos del futuro? ¿Se integra su idea en la idea de una cultura planetaria que propugnara en sus últimos años de vida otro filósofo de marca abierto a los misterios del futuro, como Ugo Spirito? Personalmente no podemos evadirnos a la fascinación de esta idea de dos maestros en ideas, que fueron muy honrosamente para nosotros también amigos en su gloriosa madurez. Pero lo cierto es que, pensando sobre todo en el planteamiento del problema en su bello «Unterwegs der Sprache» Heidegger no parece inclinado a admitir la existencia de un verdadero diálogo que garantice una cultura planetaria. Pero al mismo tiempo nos atestigua a modo de testamento la vigencia de una metafísica planetaria de la técnica. Lo que para Spirito sería una cultura planetaria basada en la tecnología, el arte abstracto y el lenguaje de la imagen, concretamente el cine y la televisión.

Fascinante es en Heidegger la forma de esbozar todo esto en su lenguaje metafísico característico, llevado en comunión radical acon el pensamiento antiguo. Todo converge en la exaltación de la técnica, en una época de entropía fundamental que excluye todo tipo de gran gobierno de los hombres a escala planetaria y ante una perspectiva destructora en la cual «sólo un Dios puede salvarnos». En este contexto se busca la revelación de la técnica, la ciencia y la cibernética en la verdad, acaso con lo que Platón concedía a las palabras en su «Cratilo»: «Ortótes tón onomáton». Se trata de un nuevo *desvelamiento poético* en el sentido platónico («la poesía penetra en todas las artes»). Se ve cómo opera la inserción de las virtudes de la *poiesis* en lo que es el *riesgo supremo.* La asimilación se efectúa, en una íntima fraternidad, entre *techné y poiesis:* la *poiesis* es aplicada a la *techné* en el espíritu de la *alétheia.* Cuando halan de su *arte* y de su *techné,* los griegos hacen resplandecer en la presencia de los dioses el diálogo de los destinos divinos y humanos. La *techné* se halla integrada, humillada sin duda, pero de una manera fecunda, en la *poiesis,* donde se torna capaz de revelarse poéticamente en la Verdad. Tal es el sentido profundo del diálogo con los pensadores o con los poetas griegos. Lo que ha sido dicho o pensado en forma poética al alba de la Antigüedad griega está presente todavía ahora, tan presente que su ser, hoy encerrado en sí mismo apretado en su concha, se presta a acogernos de todas partes. Sobre todo allí donde menos lo esperamos, a saber, en el reino de la técnica moderna y de la cibernética, que envuelve todo, con su pensamiento calculador de espalda a la meditación. Las cuales, completamente ajenas al espíritu de la Antigüedad, no tienen otra vida que el encuentro con la iluminación primera de la Idea. Sólo así el sentido del mundo de la técnica y la cibernética, «se desvela». Y lo hace, en lo posible, en términos metafísicos. ¿Pero con cuáles consecuencias y riesgos para la metafísica y su hermana en toda la renovación del lenguaje, la poesía?

JORGE USCATESCU
O'Donnell, 11
MADRID

¿Existe una novela revolucionaria cubana?

Inicialmente titulé este trabajo «¿Existe una literatura revolucionaria cubana?», pero como después vi que en él sólo me refería a la novela, lo cambié por el actual. Sin embargo, pensándolo bien, creo que no era demasiado ambicioso el original, pues en tanto que «espejo que se pasea a lo largo de un camino» —según la controvertida proposición de Stendhal—, la novela es una suerte de suma literaria o, en todo caso, el más capacitado de los géneros para medir la injerencia de la sociedad, de la historia en la literatura, o viceversa. En concreto, donde más descaradamente aparece la sociología es en la novela.

Tampoco se trata del arduo debate literatura revolucionaria en sí misma, *per se,* versus literatura revolucionaria por su contenido. En última instancia, pretende esto último: explorar en la novelística cubana lo que hay en ella de tema, de asunto revolucionario, en el pe-

ríodo comprendido entre 1959 y 1980. Pero hay más: ni siquiera se va a apreciar la novela cubana de esos veinte años por sus valores intrínsecos, sino simplemente a constatar si recoge o no el acontecimiento revolucionario, si los avatares de la nueva sociedad acarreados por su inscripción a la órbita soviética están presentes en ella, si, como consignaba Lenin de la obra de Tolstoy, es «espejo de la revolución». Pero de una revolución rigiendo ya los destinos del país.

En consecuencia, y agarrando ya al toro por los cuernos, habría que comenzar preguntándose si, desde el punto de vista expresado, existe en Cuba una literatura revolucionaria.

La respuesta, sin muchos matices, sería un no bastante absoluto.

Pero, desde luego, esto necesita comprobación. Mas antes un repaso, siquiera a carrera de galgo, porque la literatura cubana, no saldría sobrando para constatar cuáles han sido sus características, sus rasgos primordiales, aun sus constantes.

Sospecho que la autonomía del trayecto cultural se evidencia en que, por lo regular, obra a contrapelo del régimen político o social existente. La correspondencia entre un determinado sistema socioeconómico y su vertiente intelectual es por lo común de signo contrario al orden establecido, o cuando menos crítico de este orden. Hombres de la talla de Félix Valera, José María Heredia, José Antonio Saco, Cirilo Villaverde y muchos otros, hasta culminar en la más alta figura que haya brotado no sólo del suelo cubano sino de todo el continente hispanoamericano, José Martí, se definieron —entre otras cosas y reglada en cada caso— por su oposición al régimen colonial imperante en la Isla, o por su incomodidad con el medio en que vivían, tal como acontece con Julián del Casal.

De igual modo en la república, tantas veces tildada de ilusoria, fingida o mediatizada, un no menguado grupo de representantes de las letras, empezando por el fallecido Alejo Carpentier o el ya octogenario Nicolás Guillén, enarbolaron un estandarte discrepante. En el campo de la novelística escritores como Jesús Castellanos, Miguel de Carrión y Carlos Loveira son exponentes de la solidez con que este género se asentó en Cuba en el primer tercio de este siglo. Obras como *Las honradas* y *Las impuras* o *Generales y doctores* y *Juan Criollo,* de Carrión y Loveira respectivamente, figurarían por derecho propio en cualquier selección exigente de narrativa latinoamericana. Tengo para mí que si *Las honradas* no alcanza el rango de *Naná,* tampoco le va muy a la zaga, y está en las huellas de *Madame Bovary,* de la cual es ciertamente deudora. Y como visión panorámica, como fresco de lo que fueron los últimos años de dominación española en la Antilla Mayor y los prístinos de su apertura republicana, no será fácil hallar una pieza más ilustrativa que *Juan Criollo.*

Otro tanto puede decirse de la literatura que se produce tras la caída del dictador Machado y hasta 1958, esto es, en lo que se podría llamar la segunda república En la prosa de ficción Lino Novás Calvo, Carlos Montenegro, Enrique Labrador Ruiz, José Antonio Ramos, Enrique Serpa comprueban la existencia de una novelística de incuestionables méritos. ¿Y cuál es el signo de esta literatura? Si su antecedente secular, el eslabón inmediato al que se anuda, se caracterizó, aproximadamente hasta la medianía del XIX, por centrarse en torno a los desastres del esclavismo, siendo manifiestamente abolicionista —abolicionismo que en la segunda mitad de la centuria pasada se incrementó con el separatismo—, la republicana se perfila por su óptica escéptica, pesimista. Es una consecuencia de la frustración —al no acceder verídicamente Cuba a la independencia—, pero también *contra* la frustración. Pues, entiéndase bien, hay en su pesimismo francos ribetes de protesta, de virilidad.

El solo hecho de ser una literatura crítica, inconformista, que hace patente su irritación, la califica ya. Es una obra, además, con personalidad, una obra que transparenta a sus creadores. Podrá haber cierta similitud temática entre *El negrero* de Novás Calvo y *Caniquí*, de Ramos, pero hasta el menos avisado lector distingue a un escritor de otro; y no me refiero únicamente a que sus estilos y procedimientos literarios sean distintos —más cercano a la narración norteamericana de su tiempo el primero, más tradicional el segundo—, sino que la visión que ambos tienen del mundo recreado es singular también. Esto es de suma importancia, pues el valor de una literatura no se fija por su cuantificación sino por su específico relieve. Y este relieve se lo dan sus hacedores y traduce la individualidad de ellos.

Saco a relucir esto porque, cuando, de algún modo, el escritor está obligado a mirar lo que le rodea a través de un prisma señalado, indefectiblemente deforma o parcializa su visión. O, lo que es peor, la despersonaliza. De ahí que el viejo marxista Ernst Fischer, durante largos años miembro del Partido Comunista austríaco, haya advertido que toda ideología constituye una camisa de fuerza maniatando el pensamiento. Cierto que él pensaba específicamente en la ideología marxista —quizás por ser más rígida—, pero hacía extensivo su toque de alerta contra el sometimiento a cualquier esquema conceptual. La legitimidad de la creación espiritual sólo es posible cuando surge de una profunda libertad de conciencia en el artista.

Retornando a Cuba, su adscripción a la ideología marxista-leninista fue consecuencia de la declaración, por parte de Fidel Castro, del carácter socialista de la revolución. Esto, como se sabe, ocurrió en abril de 1961, en vísperas de la invasión de Bahía de Cochinos. Un mes después tuvo lugar la reunión de él con los escritores y artistas cubanos, que produjo sus conocidas *Palabras a los intelectuales*, y dentro de ellas la archidifundida sentencia «dentro de la revolución todo; contra la revolución nada», que, entre paréntesis, fue la respuesta sesgada del dirigente revolucionario a un escritor católico que le preguntó directamente si él podía escribir un libro desde el punto de vista de sus creencias religiosas. A mi entender de aquí parte la alienación del intelectual cubano, este es su arranque, si bien, por supuesto, entonces era difícil de avizorar. Mas era aquél «contra la revolución» lo que había que precisar, dejar definido en ese momento, y no se hizo. Se transfirió su múltiple y subjetivísima interpretación a los funcionarios del gobierno, a los burócratas de la cultura, y, naturalmente, con los años fue tangible que «contra la revolución» era todo aquello que no se ajustara a la ortodoxia, que ideológicamente no respondiera a los cánones del marxismo-leninismo, y en un orden práctico cualquier expresión de crítica al sistema, incluso a aspectos parciales del mismo.

El «dentro de la revolución» —por desgracia lógicamente también— se redujo al acatamiento de las directrices de las distintas instancias del partido, muy especialmente en lo que a la interpretación de la realidad actual de Cuba se refiere, o a la historia más reciente del movimiento revolucionario. Verbigracia, la fugacísima etapa humanista de Fidel Castro no puede ser mencionada —y a ello se debió que una antología de discursos de Castro preparada por Ezequiel Martínez Estrada no se publicara nunca—, y aunque se dé de boca con la verdad histórica más palmaria hay que afirmar que el líder de la revolución cubana era marxista-leninista desde el ataque al cuartel de Moncada, aun cuando en su famosa defensa por esos sucesos, *La historia me absolverá*, ello no aparezca en ninguna parte y sí en cambio se transluzca un programa nacionalista y social y políticamente reformista.

Quizás esta sea una de las razones por las que a estas alturas la revolución no haya logrado una literatura que la exprese, por lo menos no en la cuantía ni con la intensidad que se le demanda. Como veremos, en el caso de la novela no es una porción minoritaria la que osa encarar la actualidad cubana. Tal vez el carácter analítico, conceptual de este género se lo impida. Es sintomático que un escritor maduro, tan hecho como Alejo Carpentier, que regresa a Cuba con la clarinada del triunfo insurreccional y se adhiere a su proceso desde el primer momento, en los veinte años que vivió bajo el socialismo no haya escrito, no ya una novela, sino ni tan sólo un cuento en el que plasmase las transformaciones que la revolución había traído al país o lo que ésta significaba. De las cuatro novelas que produjo en esos cuatro lustros, sólo un fragmento de la voluminosa *Consagración de la primavera* alude a los días socialistas, y para ello a los incipientes, pues como se sabe la obra concluye con la batalla de Playa Girón. Y la causa no está en que Carpentier no deseara acometer el hoy en su empresa literaria, no. Yo recuerdo que cuando lo entrevisté en 1964 me dijo que estaba escribiendo una trilogía sobre la revolución cubana. Incluso ya tenía título para la primera de las piezas: *El año 59,* réplica sin duda del *Noventa y tres* de Víctor Hugo, pastichismo titular al que, como es sabido, era tan vocado Carpentier. Pues bien, de esa proyectada trilogía nada más aparecieron dos capítulos del primer volumen. Lo demás quedó en el arca de las buenas intenciones. ¿Por qué? Aunque Carpentier siempre estuvo fabricando —o fabricándose— coartadas que lo justificaran —el escritor necesitaba determinada perspectiva temporal para tratar un tema histórico, variación del socorrido distanciamiento brechtiano—, cabe pensar que le ocurriera lo que a la mayoría de los escritores cubanos: que el obligatorio asentimiento le castraba la posibilidad creacional. No ignoraba él, que había cuestionado la Revolución Francesa aplicada a las Antillas en *El siglo de las luces,* que cualquier libro que refiriese el presente revolucionario de su patria tenía inevitablemente que tener un costado crítico, pues no era una suma de perfecciones sino un combinado de aciertos y yerros. Mas este encaramiento de la realidad le habría acarreado dificultades, o en su defecto hubiera tenido que mentir; y como Carpentier no quería ni lo uno ni lo otro, optó por el silencio.

Incitaciones no le faltaron, incluso públicas. Así, en su discurso de homenaje a Alejo Carpentier cuando éste cumpliera 70 años de edad, Juan Marinello, comentando su última novela, *La consagración de la primavera,* inédita todavía en aquel tiempo (1974), pero sobre la cual ya su autor había hecho saber que terminaba con la victoria de Playa Girón, Marinello, repito, expresó: «Nos ha dicho Carpentier que su próximo libro finaliza en las vísperas del triunfo histórico de Playa Girón. Buen final, pero mejor principio. De allí debe partir lo más cuajado de su maestría...».

Pero Carpentier no recogió la incitación. Y no hubo «mejor principio», quedándose todo en el «buen final».

En fin, de la muy notable ausencia de una narrativa que incida en la realidad vigente hoy en Cuba se desprende lo que apuntaba al principio de este trabajo: que no hay una literatura, una novelística revolucionaria. A más de que esta clase de adjetivación traslada su valoración del campo estético al político, al no haber en puridad una novela adscrita al actual proceso histórico cubano, lo que se está nominando así es una abstracción. Más exacto sería catalogar a este sector de la ficción teñido de tal temática como literatura *de* la revolución o *sobre* la revolución. En cuyo caso habría que comprender tanto a la que se hace en

Cuba como a la que se realiza en el exterior; tanto a la que de algún modo aprueba a la revolución como aquélla que la rechaza. En su muy serio, completo y objetivo estudio *La narrativa de la revolución cubana* el profesor Seymour Menton divide a la narrativa cubana en revolucionaria y antirrevolucionaria. La excelencia de su trabajo no se daña por ello, pero pienso que la división es excesivamente pragmática y que funciona extraliterariamente. Ni admitir ni negar a la revolución debe ser parámetro para juzgar la producción de los escritores cubanos en estos veinte años; los juicios que sobre ella se emitan deben acusar a otro signo. Aunque conozco muy poco la que se ha desarrollado en el extranjero, me parece que es complementaria de la que se ha ido elaborando dentro del área isleña, y para un entendimiento cabal del problema cubano ambas son necesarias, ya que en última instancia, o en primera, la diáspora cubana es responsabilidad concreta de la revolución. Sin la reflexión de escritores como Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Carlos Alberto Montaner, Hilda Perera, Luis Ricardo Alonso, y sin olvidar al segundo Lino Novás Calvo ni la prosa disidente de Reinaldo Arenas escrita dentro de la propia Cuba; sin los ojos con que miran los acontecimientos que los precipitaron al exilio, su forzada adaptación a tierras extrañas, sus nostalgias, sus sueños, la luz que la literatura pueda arrojar sobre el complejo histórico cubano será opaca y no alumbrará sino una sola parte del cuerpo desgarrado.

Mas volviendo a la manquedad en Cuba de una literatura que exprese temáticamente a la revolución, una variante para justificar el vacío es la siguiente, expuesta por Roberto Fernández Retamar en el Coloquio sobre Literatura Cubana celebrado en La Habana en noviembre de 1981: «No solamente cuando aparece el *tema* explítico de la Revolución —dice Retamar— se está autorizado a hablar de una literatura revolucionaria. Más allá del tema, más en lo hondo ante la perspectiva, la visión: no es lo que se mira sino cómo se mira lo que define tal carácter revolucionario».

De la declaración de Retamar se desprenden tres cosas: una, que tácitamente se está aceptando que no existe una literatura de contenido, de asunto, de tema revolucionario o que sus manifestaciones son muy raquíticas; dos, que por el camino de «la perspectiva, la visión» toda literatura es revolucionaria, de *Las golondrinas* a *Boquitas pintadas,* y el propio Retamar lo va a reconocer así al darle carta de ciudadanía revolucionaria al cuaderno de poemas de Nicolas Guillén *Música de cámara* —su título es su mejor definición— y a *Concierto barroco*. Esto, simplemente, es tomar el rábano por las hojas, tratar, por artes de feriante, de escamotear la realidad, pues lo que está aquí en cuestión es lo que paladinamente demandan las tesis y resoluciones del segundo congreso del Partido Comunista de Cuba, efectuado en fecha tan reciente como 1980: «La creación artística y literaria debe reflejar la problemática de la vida social e individual y las tensiones inherentes al proceso».

Como el propio Retamar se da cuenta de que es imposible que una literatura se defina sólo por su perspectiva, por su visión añade a seguidas: «Por supuesto, el tema, los temas de la Revolución han invadido, fertilizándola, nuestra literatura». Mas como se trata de una afirmación sumamente genérica, vaga, para dar credibilidad a esta «invasión fertilizante» es imprescindible que detrás de ella estén, sustentándola, las nada metafóricas estadísticas. Y no lo están, como veremos a continuación.

No obstante —y es el tercer punto al que quería referirme— si la perspectiva es un escamoteo de la verdad, también es una verdad. Sí, incuestionablemente, la visión, la perspectiva son o pueden ser revolucionarias. Esto lo señala igualmente con claridad el crítico

Imeldo Alvarez en su libro *La novela cubana en el siglo XX* cuando analiza la narración que busca en el pasado sus motivaciones: «Los temas históricos (son) abordados con la visión revolucionaria de nuestra ideología». Es posible que Menton sitúe esta ladera novelística cubana en el acápite «escapismo», pero lo que apuntan Imeldo Alvarez y Retamar es cierto, si bien parcialmente. Si no con «nuestra ideología» —ello es más complicado y se enredaría en el amasijo de las teorizaciones—, no hay duda de que el pasado es abordado con la perspectiva otorgada por la revolución o por la idea socialista. No pocos escritores de la Europa comunista apelan a esta óptica para no mentir, para no traicionarse a sí mismos. Porque mediante la perspectiva la revolución recupera sus raíces, vuelve a su esencia de acto grandioso de justicia social, no se ha maculado aún en la pesadilla de su ejercicio. De ahí que sin sonrojos el escritor pueda aferrarse a ella. Pero está haciendo trampa, porque no es lo mismo la idealización de una revolución que su realidad. Viéndola en perspectiva, la aísla de sus contingencias históricas, no conservando de ella sino la pureza de sus principios. Es un puro idealismo. Y, justamente por tratarse de un subterfugio, el procedimiento no es válido para definir una literatura. Como no lo es tampoco la épica, tan socorrida en el mundo del «socialismo real» y que se enlaza de manos con la perpectiva. Ambas son como tablas de salvación en medio de un naufragio. Porque lo cotidiano, lo simple y lo presente es la sepultura del ánima revolucionaria. Se le cae el ropaje heroico, deslumbrante, y se le ve la piel reseca o los puros huesos. O, en el mejor de los casos, se contempla un cuerpo igual a tantos otros. Y sin embargo, aquí está lo legítimo, lo que sí nos da la media para apreciar, semánticamente, el carácter revolucionario de una literatura.

Quizás por ello la que brota en México en torno a la lucha contra Porfirio Díaz y Victoriano Huerta puede denominarse así con mayor justicia. Obras como *Los de abajo* o *El águila y la serpiente* son más acreedoras de este calificativo, pues ellas proyectan una imagen no edulcorada y por lo tanto más exacta de la revolución. No buscan pregonar sus bondades sino enseñarlas en su caótico, contradictorio, convulso devenir. Difícilmente ningún sistema marxista toleraría un héroe como Demetrio, el protagonista de la novela de Azuela, a quien cuando se le preguntaba por qué está en la revolución (que en la jerga popular era «la bola»), deja caer una piedra por un barranco y comenta: «No se puede parar»; o capítulos como «La fiesta de las balas» en el casi testimonio de Guzmán, donde Rodolfo Fierro, uno de los principales lugartenientes de Pancho Villa, asesina, él sólo, a 300 federales por el mero placer de probar su puntería con la pistola. El rostro de la revolución no pocas veces es espeluznante (*El Dr. Zhivago,* de Pasternak, *El año desnudo* de Pilniak) y en estas obras ejemplares está expuesto con hiriente intensidad.

Concluyendo, las nada poéticas estadísticas nos dicen lo siguiente: que entre 1959 y 1980 se publicaron en Cuba 85 novelas debidas a autores nativos. De ellas únicamente 20 poseen asunto revolucionario, entendiendo por tal no sólo el registro de «la vida social e individual» de los cubanos desde el arribo al poder de la revolución, sino asimismo la refracción de la lucha contra Batista durante todo —en el decir de Mañach— «septenio sombrío» que duró (1952-1959), tanto en las ciudades como en el campo, aunque —y es sintomático— Imeldo Alvarez reprocha que la contienda guerrillera en la Sierra Maestra «... no fue, sin embargo, estímulo suficiente para la mayoría de nuestros narradores». Sería interesante desentrañar el por qué de este fenómeno, ya que, indudablemente, como tema, como

fábula, la acción guerrillera en las montañas es fascinante y de muy ricas posibilidades narrativas. Pero nos tomaría un tiempo demasiado largo analizarlo. Baste, pues, apuntar que entre las causas que han impedido su tratamiento novelesco se halla la sacralización de la revolución. Su historia ya no se puede escribir como fue sino como debió ser, o como se quiere que sea.

Cabalgando otra vez sobre los números: alguien podría objetar que en los primeros años era imposible que se escribiera acerca de una sociedad que se estaba edificando, y las referencias a la insurrección tenían un límite —si bien el lamento de Alvarez parece alertar que no es así; aún hay tiempo para acometer la épica serrana. Tomemos entonces la producción novelística entre los años 70 y 80, a partir de que ya han pasado diez años del éxito de las armas rebeldes y se puede decir que el nuevo régimen está perfilado. En ese lapso se editan 37 novelas, de las cuales 25 no son de temática revolucionaria, con el añadido de que las 12 restantes están escritas por sólo 7 autores, correspondiéndole 4 a un escritor único.

Me acerco al final, pero antes quisiera traer aquí el juicio que sobre este espinoso asunto tiene el ensayista y profesor de la Universidad de Yale, Roberto González Echevarría. En un artículo titulado «Cristicism and revolution in Cuba», expresa categóricamente: «The literature of the revolution has not been, as the ideologues (and the bureaucrats) have wished, one that portrayed the process of social change...». Y rastreando los posibles motivos de ello, agrega: «Significant modern literature tends to be inortodox in relation to the avowed ideology of any given society, even when that ideology cloaks itself in revolutionary rethoric».

Tampoco estaría de más recordar lo que Gramsci afirmaba de la verdad: que era revolucionaria. Por tanto para que una literatura sea revolucionaria debe ser verídica, como condición insoslayable. Pero lamentablemente las jerarquías cubanas, los ideólogos y burócratas mencionados por Echevarría, no permiten la verdad, sino que sólo conceden a los escritores *su* verdad.

No obstante, más definitiva que estas apreciaciones y que las cifras aportadas por mí, quizás sean la ardiente alocución con que mi amigo Imeldo Alvarez clausura su libro:

> *Día llegará* —predice—, seguro, en que tendremos una novelística de numerosas primeras figuras; una novelística *que no refleje sólo el pasado,* o lo que muere de él, lo viejo en proceso de cambio, sino —abórdese el tema que se aborde— la *idea* del socialismo y la *visión* trascendente de los constructores. (La cursiva es mía).

Termino, pues, como empecé: formulando y formulándome la pregunta que encabeza estas cuartillas: ¿existe una novela revolucionaria cubana?

CÉSAR LEANTE
Gobernador 29, 4.º A
28014 MADRID

Las novelas de José Luis Sampedro

Aunque no se prodigue demasiado, su figura es conocida en los actos sociales como la de un erudito un poco desgarbado y distraído. Suele llevar una carterita de mano, cabellos cortitos donde le quedan y lente apropiadas a su contorno fácil. Realmente se trata de un antiguo profesor de economía que posteriormente pasó al Servicio de Estudios del Banco Exterior, tal vez de la mano de su colega Martínez Cortiña y que ocupó una plaza de Senador a instancias del propio Rey de España. Se trata de José Luis Sampedro, un barcelonés que se declara nacido en 1968 y muerto en 1977, aunque nació algo y todavía reflexiona incluso a través de las ondas, conferencias, artículos y obras literarias de la más variada índole.

Pero aquí viene, o le traemos, como novelista, autor de, por ahora, cinco títulos de la mejor factura en el ámbito de la narrativa escrita en castellano, resumen de su obra escrita a la que hemos de añadir la incursión en el mundo de la escena con títulos originales como *«La paloma de cartón»* que le valió el Premio Nacional de Teatro y *«Un sitio para vivir»* que ya anticipaba ideas sobre el desencanto social ante un desarrollo industrial poco humanizado y armónico.

«El río que nos lleva», o la aventura

Escrita y publicada por vez primera hace más de veinte años, *«El río que nos lleva»* [1] fue la primera novela de José Luis Sampedro. Vio la luz en plena sequía cultural, época en que aún se combatía desde determinados ministerios al comunismo, la masonería y el judaísmo internacionales como horribles males para la Patria Española y momento en que la censura aún hacía de las suyas, lo que vino a suponer precisamente para este título una prohibición poco explicable hoy para su adaptación al cine y una limitación para su edición literaria. Pese a la limitación el editor Aguilar llevó la obra a las libererías por suponerle un valor de primera mano y descubrir en Sampedro un importante autor que el tiempo va confirmando de forma vigorosa.

Hombres de roca y dinamita transitan por las páginas de esta novela, laberinto de pasiones en medio del mundo de la aventura y gracias a la ardorosa tempestad de ese río que transporta solitarios de la más variada historia humana. Pero si dicen que *El río que nos lleva* nació como un retazo autobiográfico del propio José Luis Sampedro que «hace cincuenta años, en el dieciochesco paisaje de Aranjuez, se encontró un día el río Tajo entarimado por miles de troncos. Unos hombres extraños, empuñando largas varas con un hierro de lanza en la punta, se afanaban sobre aquel sendero flotante y pastoreaban el pinar hacia su destino». Los hombres con largas varas culminadas en forma de lanza son los gancheros,

[1] JOSÉ LUIS SAMPEDRO: *El río que nos lleva.* Ediciones Alfaguara. Madrid, 1982. 438 págs.

su trabajo es dirigir el largo camino que los troncos tienen que hacer desde el embarque de la madera hacia su destino de aserraderos, yendo río abajo en compacta unión y sorteando los accidentes del cauce fluvial. Los gancheros, así, vigilan y ordenan su marcha desde la orilla haciendo de la aventura de la madera a través del río su propia aventura, al convivir con los demás gancheros y al sortear los mil peligros que el discurrir entraña. Escenas habituales por ejemplo en los largos ríos de Canadá, pero que en un espacio tan reducido como el ámbito de las provincias de Guadalajara y Madrid no parece cobrar el menor interés, menos concebible en los tiempos de la pertinaz sequía, por lo que el tema de la novela es de difícil inserción en una época en que el transporte por carretera ha sustituido a las maderas, aportando otros peligros a esta civilización de progreso indiferente y de consumo apasionado, aunque este transporte haya representado una innovación importante al ahorrar tiempo y dinero.

La historia que narra *«El río que nos lleva»* es amplia y, también, sencilla, ya que a través de lo narrado son posibles todas las libertades y todas las críticas, no falta el amor en el fondo de la aventura ni el enfrentamiento con el cacique de una ruralia demasiado temerosa de los poderes económico y social en épocas de aguda represión y de la más pura oligarquía. La llegada del irlandés Shannon junto a los gancheros y la unión al grupo de una bella muchacha de oscuro y difícil pasado, pero de recia contextura moral, son una especie de aire fresco que se va a infiltrar en el angustioso entramado de unos hombres abocados al terrible impacto de la soledad y de la desesperación. No faltará en la peculiar comitiva el hombre intrépido y de decisiones fulminantes, a quien llaman el Americano, por haber vivido en el Nuevo Mundo, o individuos repletos de una personal amargura, como el Dámaso, o un especial abandono, como es el caso del Galerilla, salvado por el irlandés —Royo para Paula, aunque su nombre de pila sea Roy— casi a costa de su propia vida. También aparecen en la galería de personajes individuos simpáticos o contumaces como Cuatrodedos o el Cacholo. Frente a este «reparto» de gancheros honestos y sacrificados por su trabajo y la dosis de aventura en la condución de la maderada, surgirá Benigno, el cacique, ahora casi acorralado por sus hermanas solteras que sólo sabe ver el éxito en los afanamientos del varón, quien deja morir a su legítima esposa mientras las arpías hacen posible la llegada de carne joven a las sábanas del cacique. Pero muy cerca de este curioso personaje está otro, decidido y valiente, dispuesto a desenmascararle; se trata de el Negro que al «investigar» la vida de Benigno fortalecerá el ánimo de las gentes del lugar frente a la conducta represora y aborrecible del villano. Ahí está también Antonio que, al fin, salvará a Paula de su encierro y la ofrecerá su propia estimación y afecto. Ahí está asimismo la naturaleza plena dispuesta a favorecer la obra de los gancheros, a fin de que éstos logren llegar a su destino y conseguir que hagan de su aventura una vivencia extraordinaria, llevando a sus vidas la posibilidad de ejercitar el amor en todas sus calidades, allanando problemas y circunstancias adversas. Efectivamente, la muchacha es redimida por todos sus compañeros. Paula abandona la ignorancia y el horror. Los troncos de madera llegan al Real Sitio y la dignidad se mantiene, mientras «la vida fluye» y todo lo demás transcurre, casi de forma insensible, en torno a ese río que llevó sus vidas por ribazos y problemas hasta su destino predeterminado.

En *«El río que nos lleva»* aparecen la aventura como primer exponente del relato, Sampedro nos mostrará el alma ibérica en su ruda y magnífica identidad como si cualquier mo-

mento de la vida fuera una aventura completa o una insinuación para seguir avanzando por el mar de dificultades que a cada minuto aparece frente al ser humano. Estas cosas nos las cuenta el autor de una forma sencilla, en un lenguaje suave aunque locuaz, que va penetrando en el lector como si de una canción primaveral se tratara. Nada queda fuera del interés de quien ha acometido la historia, porque comienza a navegar por ella, asimilándola y haciéndola suya. Hay un ritmo casi febril y casi inquietante que da un vigor insospechado a la acción de tantos audaces personajes en medio como si aquí apareciera una plenitud de vidas y presencias solo posibles de comprender en este ámbito rudo y audaz «del río que nos lleva» siempre a un destino pertinente y total.

Breve digresión

Tras un comentario que hice de la novela *«Octubre, octubre»,* recibí una carta del propio José Luis Sampedro, en la que agradecería mi nota y venía a declarar: «Incluso ha visto usted aspectos que no ha señalado hasta ahora nadie, como es la intención política de bastantes pasajes, porque en el mundo que yo pretendí construir no podría estar ausente ese aspecto de la vida española». Ello me anima a indicar que no tanto. En mi nota ya citada, tenía un conocimiento algo amplio de la obra sampedriana como de las situaciones que transcurrían en España en la época en que su autor escribía obras como *«El río que nos lleva», «Octubre, octubre»,* o *«El caballo desnudo».* Eran cuestiones latentes en un universo algo desgarrado por lo ingrato de su permanencia en periódicos y revistas de la época, es ciertamente la historia de momentos ingratos y grises para todo un país al que le era negada de forma represiva una actuación política plena y que tenía que alzar la voz a riesgo de su propia integridad física y en un mar de violencias que un general bajito se encargaba de fustigar y hacer pervivir. Por ejemplo, los socialistas, después ministros y amantes de señoras famosas, vivían una clandestinidad precaria aunque consentida; las alusiones a Santiago Carrillo, defenestrado en plena democracia por sus propios compañeros de partido, era de «asesino de Paracuellos» para arriba y un notario millonario de Madrid llamado Blas Piñar daba señales de ser más papista que Pablo VI al dar voces a los americanos desde las páginas de *ABC* mientras la orden del general bajito a Muñoz Grandes era la de firmar los acuerdos con los Estados Unidos de América del Norte «como sea» y la Santa Sede, un tanto sibilina, desplegaba una auténtica sombrilla protectora sobre la reiteradamente católica España.

«Octubre, octubre», un ejercicio literario

«Octubre, octubre» [2] no fue cronológicamente la segunda novela escrita por su autor, por lo cual éste hace continua referencia a sus obras anteriores como una especie de obligado encadenante para tantas emociones y tantas histerias que se contienen en sus páginas. Así, *«Octubre, octubre»* se convierte en síntesis tal vez de una vida por entero dedicada a la do-

---

[2] José Luis Sampedro: *Octubre, octubre.* Ediciones Alfaguara. Madrid, 1981. 624 págs.

cencia y a la convivencia académica y social, en tiempos de difíciles convivencias. Sampedro se yergue como decidido observador de su entorno, disecciona la realidad, la estudia y la mide para, de tal manera, tratar de influir en su modificación o en el cambio de todo aquello que pudiera resultar lesivo para el propio convivir con tantos de los llamados agentes sociales perturbando cada milímetro de sociedad y cada trozo de existencia.

Vean por ejemplo la página 113 del libro, donde su autor viene a decir: «La serpiente del Edén era el conocimiento; es decir, el lenguaje». Muchas veces, y en esta obra más que nunca, se configura el primer conocimiento como cuestión casi metafísica, como iluminación entre grandiosa y maravillada tras una primera e imprevista tentación; el primer pecado ya fastuoso y también lleno de libertad dará paso a la fertilidad innata del lenguaje: ha surgido un instrumento de comunicación, una real posibilidad de unión como nexo con todos los demás protagonistas de cualquier existencia, algo así como el perfecto aliento para continuar por algunos siglos toda la escarnecida historia, para hacer posibles de una vez todas las historias. Es el lenguaje, decimos, desmitificando las falsas actitudes ante la vida y, por fin, haciendo como imperdonable vivencia lanzada al amor, hecha futuro y solución para tantas incontinencias...

Pero, vamos a lo nuestro. Digan lo que digan, la de José Luis Sampedro no es una novela. *«Octubre, octubre»* no es una novela. Tampoco es otras cosas que se han venido diciendo desde que vio la luz editorial, desde que se presentó en Madrid, aunque quien lo dijera fueran las plumas y los verbos de eminentes críticos y de sesudos interpretadores/desconocedores de nuestra literaura. *«Octubre, octubre»* es, nada más y nada menos, un ejercicio literario, un excelente ejercicio literario, investido de las suficientes dosis como para hacer de él una especie de testimonial explícito de su autor, o sea el vivificante reflejo de angustias, de inquietudes, de violencias y de silencios que, trás ser vividos, merecerán ser recordados, analizados y, por ello, recordados, a través del sugestivo entramado de personajes que llegarán a hacer realidad impresionante una también impresionante aunque discutible ficción.

Aquí llegamos a afirmar que esta novela se convierte en un relato repleto de sugerencias y cuyo interés vendrá dado fundamentalmente por su renovada trama argumental, inventada, eso sí, de modo matemático y llena de aventuras fascinantes y desventuras totalmente reales. Aunque además ofrece el fragante estímulo de llevar al lector hacia esas aventuras no programadas y obsesivas, no siempre terminantes, siempre amenas.

No sólo costumbrismo, sino indagación en otros temas, en otras cuestiones. Aparece el mundo universitario. Recurrencias diversas. En definitiva un libro para la lectura y para el sosiego, ahora que tan poco se lee y que se hace alarde de ello. También para la reflexión de quienes saben degustar la mejor literatura. Para el estímulo literario de creadores que traten de inventar su propia aventura literaria, etc. Todo ello, por supuesto, lejos de marchamos licenciosos o de pretendidos bestsellerismo. *Octubre, octubre* es, ante todo, la obra de un hombre ocupado y preocupado por su tiempo y por sus circunstancias, un poquito a la manera orteguiana.

Sin embargo, *«Octubre, octubre»* es más que un relato, es la historia de unas vivencias y es la recreación de unas ilusiones. No se olvide el necesario telón de fondo para esas también necesarias reflexiones sobre tiempos histéricos y sobre atardeceres repletos de niebla a la manera londinense. El tedio se enfrenta de forma decidida a la rutina para confundirse y hacerse historia pletórica de amaneceres y de vivencias repletas de luz. A su alrededor, sin

embargo, va a persistir cierto temor a una dictadura personal que, aunque erradicada, se puede transformar en imágenes de ciudadanos socialistas con gafas y chillones. No es eso, diría un docto profesor, no es eso. Algo huele a podrido en algunas democracias. Surge ese «Entremos más adentro/ en la espesura», de San Juan de la Cruz, que servirá de pórtico al libro. Pero más tarde llega el «Imposible dormir, imposible» (pág. 305). Tal vez como lemas permanentes para enfrentar toda una vida, toda una aventura en el difícil mundo de las aventuras precisas/imprecisas. Todo ello va a configurar de alguna manera al propio libro, incluso de manera atrevidamente siniestra, al convertirle en escenario de todas las historias que se van contienen a lo largo (y ancho) de diecisiete largos capítulos. Cada uno de tales capítulos, o partes de un modo llamado libro, se alarga en dos apartados que configuran los diferentes 'tempos' y que darán lugar a una especie de relatos paralelos comprendidos entre octubre de 1961 y septiembre de 1962 el primero, que asimila el título de la obra toda, y entre septiembre de 1975 y junio de 1977 el segundo, que comienza con el «Imposible dormir, imposible» ya descrito, y que se denomina para mayor conocimiento de lo que va a seguir *«Papeles de Miguel»*.

Pero además, ¡adivinémoslo!, a lo largo de toda la obra surge un verdadero octubre candescente y perpetuo, es como llegar al intento de una reconstrucción pacífica de todos los años que se han vivido a través de la permanente esperanza de primaveras y primaveres, la fugacidad a veces lenta y apremiante de cálidos veranos o el terminante y magnífico episodio de tantos inviernos. Desde luego, hemos de añadir, las historias se suceden, se hermanan, por encima de todas ellas surgirá la oportuna perplejidad del propio autor ignorando cuanto le rodea y construyendo maravillas tan imaginativas e importantes como esos sucesos que tiene lugar al socaire de simples comentarios o tras esas inmerecidas historias nunca permitidas por lo brillante imaginadas. Está teniendo lugar el tiempo de la intolerancia. Surge lleno de vitalismo y con mesura de un pensador reflexivo y natural que, a cada momento, intentará la batalla de modificar su entorno, como antes decíamos de una vez por todas.

«Pero Ildefonso y Guillermo insisten en la política y don Ramiro defiende la tesis de que en la admirable sociedad impuesta al hombre de Dios, la función del pueblo no es la de gobernar, sino la de seguir fielmente a su Caudillo, cuando éste es tan sabio como cristiano. Doña Emilia le oye con ojos arrobados. Lo contrario lleva al caos, decreta don Ramiro, pero Ildefonso replica que no hubo desorden el 14 de abril y en cambio el Caudillo ese provocó un cataclismo el 18 de julio». Es el lenguaje.

Insistimos, es el lenguaje. El lenguaje como protagonista absoluto del libro. Y ello tal vez porque Sampedro ha intentado crear un estilo nuevo donde la reflexión cobre vigor y valor de auténticos símbolos literarios o, simplemente, porque el largo período de preparación de esta obra le haya llevado a su autor a seleccionar y, con ello, a depurar, todo lo imaginado. De ahí surgirían los variados significados de este universo, casi enloqueceder aunque estático, en el cual se hará posible, una especie de entrelazamientos de las vivencias más integradas y de las ilusiones más ideales. Todo ello, en ese libro, vendrá aderezado por la ficción y por la magnificiencia más absoluta. Es el lenguajr modificando cualquier realidad, cualquier situación imaginada o cualquier historia más o menos conmovedora.

Cualquier capítulo es suficiente ya para desvelar aventuras maravilladas o para soportar la incursión por ágiles caminos de la palabra y las tribulacioes de la gramática, además de

ejercer por sí mismo de importante soporte para la crítica política o para la reflexión personal y erudita. Todo ello, por ejemplo, a través de un empleo adecuado de ese «Instituto de Estudios Avicológicos», cuyo anagrama IDEA, dará pie razonado para suficientes comentarios o elucubraciones de la más variada índole, o gracias a las simples caminatas por un Madrid aún provinciano y desmesuradamente tranquilo, cuyo pórtico y ocasional refugio irá a asentarse precisamente en el «quartel de Palacio». Leamos: «... ¡qué chafarrinones en lo alto del Teatro Real!, esas mandolinas cruzadas con saxofones entre cintajos de barraca de feria, qué decoración, quién dirige esas obras, qué ministro de la "Nueva España" habrá aprobado esa birria, pero no detenerme, cruzar la plaza, embocar la calle Vergara arriba, ese es el camino, ¿por qué esta angustia?, ando como por las nubes...». Y luego: «El autobús atestado bajó por la Universitaria hasta el gris horizonte de noviembre en Puerta de Hierro y, después, remontó con esfuerzo la Cuesta de las Perdices. Todo son recuerdos para don Pablo. ¡La Cuesta! Ahora es sólo una autopista. Se acabó el merendero "Casa Camorra" (la de verdad) en lo alto. Se acabó también aquel pícaro "El Tropezón", más alejado. Ahora la cuesta no presencia viajes galantes, sino apresurados tránsitos. Todavía fue vía de conquistador en 1934, con Verónica, llamada Kety por los habituales del café "Acuario", y a la que el Pablito de entonces empezó a llamar Vera cuando intimaron. La piel más de seda que acarició nunca». Cosas de la vida, de los paisajes, tal vez de los sueños, memoria de las cosas...

Las idas y venidas de los personajes de la obra debemos verlas más como un pretexto que como el contexto de la novela. No obstante, se hace importante la indagación de Miguel en su propio pasado o los encuentros y las pérdidas continuas de Agata y de Luis o todas las sutiles peripecias de los "vecinos" del «Quartel de Palacio», barrió a la vez ampuloso y casi metafísico, por el que deambular, en cierto desconcierto (no desorden), trinan y perviven (viviendo después de) seres tan singulares y éticos como ese multitudinario don Pablo, el siempre efímero y persistente Luis Madero, la casi futurista doña Flora y el totalmente misterioso dorador, amén de la familia Gomés, de Tere y su chatarrero, de la divina Isolina, del señor Ramón, de Paco y la inefable Jimena y del entendido Gil Gámez, deambulador incansable y hasta tenaz: al fondo queda la musa, Narissa.

Además continuamente surgen historias, maravilladas, historias para extensos relatos donde puede cobrar vigor la existencia y donde el vivir incesante se manifiesta con tonos de angustia. Al tiempo, por ejemplo, que José Luis Sampedro —cada libro tiene, decíamos, mucho de autobiografía de su autor, o al menos de vivencias de— se va configurando como un renovador, con las distancias que ello separa al escritor del revolucionario, o se muestra como un intelectual exquisito, de fino tacto, sin suponerse líder carismático de ninguna ciencia real u oculta, o se autoestimula por el cambio de la crítica irónica, lejos de determinada burla agridulce de periódico sensacionalista —muy al uso en tres o cuatro tipejos que hoy publican en las páginas de diarios tan importantes como *«El País», «Diario 16»,* etc.— y a determinada distancia del vano insulto político también de moda en diarias páginas. En la novela de Sampedro, esta novela, todo es producto terminante de la reflexión y de la observación más permanentes. El autor se convierte en un protagonista más de la obra, no el principal por supuesto, y deambula entre sus personajes, sintiéndoles o ayudándoles a caminar, a «ser», en medio de las borrascas de una abominable dictadura personal o a través de las dificultades de tanto tiempo nebuloso, gris. Se busca la posibili-

dad de una salida para ese tiempo no tan efímero en que la libertad parecía algo inalcanzable. Ahí cobra valor la novela. Se convierte en testigo de una época, en guardia de unos deseos. Se perfila como la base para comprender un tiempo y unos sucesos que no por mentados suavemente dejan de tener todo el valor de unos hechos ya históricos y afortunadamente superados. Es así como resulta harto posible que la acción del libro y de sus protagonistas, llegue a puntos de verdadera ebullición y de inquietantes situaciones en la que se alterna algún tipo de erotismo con ciertos grados de violencia, o la insatisfacción con determinados modos que conducirán al miedo a lo habitual. Se mantienen las pretensiones moralizadoras con la rutina de algún desenfado entre lo pasivo de una crueldad a veces permanente.

La verdad es que acostumbrados a los relatos sensacionalistas, los multitudinarios productos de importantes premios literarios —con cena escandalosa incluida—, y las magníficas obras de importantísimos autores ya desfasados o decrépitos —recuérdese un académico ganando el Premio Ateneo de Sevilla—, un libro sencillo como éste, aunque caudaloso, como éste, no requeriría casi ningún comentario. Resulta algo anodino. Si acaso valdría como recensión de un obra rotunda y nítida. Tal vez sea ese uno de los valores a anotar en torno a *«Octubre, octubre»*. Otros datos podrían ser la personalidad creciente de su autor como creador de relatos de universos magnificados por la realidad y en la más permanente ficción o el valor de su espíritu como recreador de historias auténticas, o su capacidad de crítico de un tiempo y unos modos o, dígase de una vez, el valor de sus impresiones sobre una España desvalida y anónima.

Página 591: «Súbito chaparrón de agosto».

Camino de Damasco, perdón, de Estocolmo

Al fin, por ahora, José Luis Sampedro descubre el mar Báltico, mientras que la jet society —deudores morosos en todos los bancos del mundo— descubre el Mediterráneo y sobre todo la Costa Banús marbellí. Mientras princesas asquerosas como la Von Bismarck indican que es necesaria que su llamada clase social exista para solaz de los pobres del mundo, que ven recompensado el vivir gracias a las fotos de bailarinas exuberantes que aparecen en las audaces revistas del corazón, José Luis Sampedro viaja al realismo. Y lo mejor de todo: lo cuenta.

Este camino de Estocolmo, como reflexión sobre una buena novela, valga para indicar que el narrar un maravillado encuentro entre dos culturas se convierte en el relato sobre actitudes y sobre cuestiones diferenciadas. El narrador que narre tales hechos, como se dice en los juegos de palabras, un buen narrador será.

Y lo es. Como veremos más adelante. Pero esta comparación con el camino paulino de Damasco no trata de enfrentar a Sampedro con ningún pasado más o menos tenebroso en el terreno de la narrativa, sino, más bien, enfrentarle a su propia osadía de hombre no de letras con la labor, un tanto primorosa, de quien trata de inventarse maravillados mundos de ficción tan cerca de las realidades que todo cuanto recrea va a convertirse en parte de su propio mundo, de un entorno más o menos alucinado pero, sencillamente, magnífico.

Un poco acarameladamente podríamos concluir esta parrafada, sin llegar a ser demasiado cursis, afirmando que la vida es así.

«Congreso en Estocolmo», toda una novela

Ultimamente es costumbre que las criadas de los/las artistas escriban sus memorias y que las amantes de los grandes personajes políticos salten a las primeras páginas de la prensa e, incluso, que opinen sobre política y otros problemas a la luz del día. De eso a que existe algún grado de inteligencia en tales personajes suele haber un abismo. Por eso, cuando un intelectual sobresaliente en su terreno salta a otro terreno del espectro social puede incluso llamar la atención, pero no por algún afan de notoriedad, como en el caso/casos antes anotado. Lo que sucede es que para saltar de un terreno a otro hace falta inteligencia, y de inteligencia, la verdad, no estamos muy sobrados por estas autonomías, ni lo hemos estado en épocas republicanas, dictatoriales, frentepopulistas o franquistas, cuando un individuo gallego casi casi prohibió hablar gallego en Pontevedra. La vida es así.

«Congreso en Estocolmo» [3] es una buena novela. Todo tiene lugar cuando Miguel Espejo (¿el propio Sampedro?) llega a, o aparece en, Estocolmo para participar en un Congreso científico con participación de los más importantes matemáticos, físicos, etc. de todo el mundo. Espejo, catedrático de matemáticas en Soria, acude al Congreso como por libre gracias a una invitación especial, pero sin formar parte de la Delegación Española. Por eso, afortunadamente, llega solo a tales latitudes. «El avión descendía rápidamente hacia el mar. Cada vez se percibían mejor las crestas de espuma sobre las olas verdes. En la memoria de Miguel Espejo estalló el recuerdo del accidente sobrevenido un año antes en aquel mismo lugar. El aparato se hundió en el Báltico, cerca de la costa, y a los dos días fue hallado con todos los pasajeros y tripulantes en la cabina inundada». Este no es el caso. En la novela casi todo sucede de forma más feliz, salvo los lógicos rompimientos, predestinados por cuestiones sentimentales y por condicionantes familiares y sociales. La llegada es casi tranquila a pesar del confusionismo en la caja del aeropuerto al no disponer Espejo de las monedas adecuadas, lo cual le servirá para tomar el primer contacto con el Congreso y con el mundo exterior. «Soy Gyula Horvacz, de Budapest». Este hombre le servirá un poco de introductor en universo tan diferente al que ha dejado atrás Espejo, con sus diferencias de criterios y con toda la suerte de problemáticas que el personaje lleva consigo y que se irán conociendo desvelando a lo largo de la novela, ya que en la misma cada personaje tiene su propia historia, su leyenda particular, sus minutos de intimidad y sus siglos de violencia compartida con todo un entorno sabiamente reflejado en tantos y tantos mundos disparatados e inconexos como se van a dar citar en el aparatoso y no por ello, bien organizado Congreso.

Tal vez sean las reflexiones entre líneas del propio Miguel Espejo, catedrático de Soria, cuya figura se nos aparece un poco machadiana por el lugar común o por un particular criterio, las que nos lleven a situarle como verdadero prototipo latino en latitudes tan lejanas de su habitual geografía. Pero no sólo por su quehacer en medio del alboroto intelectual

[3] JOSÉ LUIS SAMPEDRO: *Congreso en Estocolmo.* Ediciones Alfaguara. Madrid, 1983. 290 págs.

del Congreso, sino en su relación con las demás personas que irán apareciendo a lo largo y ancho de toda la novela, como si se estuviera descubriendo algo insólito en tanta inconsecuencia como puede cosecharse en una reunión de intelectuales ariscos y orientados, todos y cada uno, a prestigiar su propia labor, adulando de forma sistemática a los demás cuando están presentes y parodiando los logros ajenos cuando el autor de los mismos se encuentra ausente. Bueno, eso pasa en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y en cualquier congresucho de tres al cuarto que pueda celebrarse en La Rábida o en Getafe, tal vez sea cosa común a quienes aparecen nominados en cursillos y seminarios y se ven impotentes para transmitir alguna enseñanza en los breves días en que tiene lugar la celebración a que ha sido con-citado; el primer anfitrión de Espejo es Mattis Jöhr, quien hizo posible su llegada al Congreso, y que le introducirá de forma harto afable en su reducido círculo familiar, o sea el formado por él mismo, su esposa y su cuñada Klara, primer y somero vínculo sentimentaloide de Espejo en las heladas tierras nórdicas. Ahí aparece la imagen del jefe de la delegación oficial española, el presuntuoso García Resines, con quien Espejo tendrá desigual comportamiento a todo lo largo del relato pero sin abundar las dosis de afectos en ningún momento. En estas circunstancias aparece Karin, y otros personajes de menor interés para el relato como Almberg y, de alguna mayor importancia por su relación con el Congreso, «el Premio Nobel finlandés Eero Saliinen, héroe de la guerra con Rusia en 1940 y presidente de la Academia finesa de Ciencias en 1950». Los primeros días son un torbellino de acontecimientos, de problemas, mejor o peor resueltos, y de cuestiones diversas, son para leerlos y vivirlos en la novela, importa poco su desarrollo en una crítica literaria de la obra. Sí importa, por ejemplo, la aparición de la hindú Ravenande para comprender, por ejemplo, las dificultades porque atraviesa el tercer mundo y su cometido en el congreso para obtener una fórmula, que logrará gracias al ladrón Gyula, que permita a los suyos adelantarse a las promesas de Occidente para posibilitar determinada vacuna a sus gentes, o comprender posteriores circunstancias poco agradables y que, terminarán de decidir el Congreso al enfrentarse, o enfrentar, dos mundos que, sibilinamente, se encuentran distantes, por decir algo, desde 1945 aproximadamente.

Importaría aquí menos hablar de los contenciosos de la obra que hablar de la obra en sí. Como otras veces podríamos decir, se trata de una novela redonda, aunque lo cierto es que esto podamos decirlo pocas veces, pues reduciendo algunos clásicos a la condición de narradores de interés y despojando anodinos valores a aquellos libros que la crítica destaca como primeros en ventas, pocas son las novelas que, de verdad, llegan al lector de manera grata y profunda. Tal vez *«Congreso en Estocolmo»*, pese a su título en principio árido y poco novelesco, llega a ello, y no sólo la impronta que su autor sabe imprimirle de dotarla de datos de primera mano para comprender un mundo bastante alejado de la calle de Alcalá, sino, y también, porque en ella los personajes se desenvuelven como debe ser, o sea abarcando cualquier problema para reducir sus consecuencias y reduciendo las consecuencias de cualquier problema para abarcar todos los problemas que se pueden presentar al abarcar latitudes que, de todas formas, pueden y deben modificar nuestros hábitos culturales y sociales a la hora de esperar una convivencia con el resto del personal que deambula por la obra y que se comporta como individuos de carne y hueso, no como muñecos de cartón piedra invitados a una celebración más o menos satírica.

Tras un esforzado contacto con Klara, Espejo comprende que es Karin la mujer más

cercana a su idea de compañera, si bien permanece de forma muy arraigada su relación con María, la esposa que a veces aparece lejana, siquiera geográficamente, al saberla en Soria escribiendo sus cartas y esperando las noticias del matemático.

Aquí la prosa de Sampedro se hace sutil, reflexiva, indagadora. Los personajes recorren las páginas de su obra como enseñoreándose de la historia, como reviviendo magníficas secuencias para comprender todas y cada una de las escenas que tendrán lugar en la lejana Suecia, vista no sólo a través de la retina de Miguel Espejo, sino de la del propio autor, que disecciona una sorprendente realidad para quien no conozca la idiosincrasia nórdica y sus roles cotidianos. Así aparece la vida hogareña de los Johr, casi como un modelo de familia permisiva y, tal vez pese a ello, también un modelo de afectuosidad y comprensión, como es el hecho de que Klara, también un poco enamorada de su cuñado, decida abandonar a su hermana Karin, para tomar un apartamento en que vivir sola, de cara al mundo y a su propia aventura vital.

Llega la Delegación oficial española con su tono de reticencias y su pomposidad, un poco imperialista, que nada importa a Espejo, salvo algunos retazos con colegas hispanos, críticos del jefe de la delegación y, por supuesto, también admiradores del catedrático soriano. Poco o nada importan hechos como la supuesta magnificencia de Resines, frente a la confianza en su propio valor de Espejo y el efecto de los científicos nórdicos ante su obra, pronto reflejado al conocer en directo sus conocimientos, lo que decidirá a Resines a solicitar para Miguel la inclusión en la delegación oficial española, cuestión que al matemático importa bastante poco, ocupado como está, por entonces, en conocer a Karin fuera del entorno que le atenaza, es decir el Congreso. Es la época precisamente en que el húngaro Gyula llevará a la cama a la bella criada Sigrid Jensen, separada de su esposo por una simple conveniencia comercial, y que Klara conoce al chino formosiano Lao-Ting, acerca del cual poco o nada sabe hasta su primer encuentro. Todo está sucediendo bajo el cielo de Saltsjöbaden, lugar cercano a Estocolmo en que tiene lugar el Congreso. «Un sitio delicioso; le gustará».

El «trabajito» que Gyula hace para la Rawenanda es bien recompensado y, luego se verá, su producto sirve no para unir a Sigrid con su esposo, como el húngaro desea, sino para pasar una deliciosa velada juntos. La vida pasada de Saliinen desemboca en una cruel situación y las cuestiones que rodean al resto de los protagonistas nos llevarán a comprender que las reacciones de los hombres de su entorno habitual pueden modificar su propia conducta vital. Por ejemplo, el aparentemente frío y calculador Jöhr llega a convertirse en un indirecto aliado de Espejo para lograr un final feliz en Gotemburgo, del cual no se habla en esta crítica al menos para invitar a quienes estén interesados en el tema al esfuerzo nada considerable, por cierto, de leer el libro.

Las excursiones cercanas a Estocolmo no hacen más que desvelar que Suecia, el Báltico, es un mundo diferente para los latinos, y que al conocer tales latitudes supone un descubrimiento importante, por ejemplo el comprender que la vida también puede ser agradable a bastantes grados bajo cero o que los edificios de Estocolmo poseen una «serena nobleza» poco posible de calificar si no se ha llegado a conocer. Ahí tienen lugar pasiones, afectos, delicadas imágenes donde es posible cualquier ternura o cualquier satisfacción. Sólo aparecen en el horizonte algunos átomos de melancolía y ciertos datos de tantas experiencias personales donde el erotismo tiene algún valor, sin llegar a parrafadas obscenas o

arriesgadas situaciones de mal gusto. Aquí hemos de comentar que tanto en esta como en otras novelas de Sampedro, por ejemplo *El caballo desnudo,* siempre su escritura es refinada, carente de exabruptos o de violencias verbales tan al uso en determinadas novelas de moda y tanto en desuso cuando debe tratarse de relatar una historia y no hacer historia con un relato. Sin embargo, hemos de indicar que la relación de Miguel con Karín y sus incursiones en la intimidad de ambos es uno de los capítulos más bellos del libro. Aquí la serenidad, aquí la más delicada sensación: es el amor renaciendo sobre ese cúmulo de problemas y de ciertas angustias. «Los abetos emitían no el susurro del viento, sino el roce de las telas resbalando sobre el cuerpo. Las hierbas transformaban su olor en un silvestre perfume de mujer. Una gaviota se dejaba mecer por las ondas casi voluptuosas y las nubes adoptaban curvas femeninas».

Pero tal vez sea ese entrecruzamiento de vidas en el ambiente ciertamente episódico de un congreso científico, el que dé a la novela un valor de documento de primera magnitud para comprender cómo es el hombre y cómo se comporta ante circunstancias diversas, ante cuestiones distintas a las habituales. De ahí el desatino de la gran y las pequeñas tragedias que surgen en ese panorama y de ahí también el encanto y el desencanto de las relaciones que tienen lugar bajo el escenario que a todos ha concitado. Así *Congreso en Estocolmo* ha sido no sólo un descubrimiento del Báltico, sino un descubrimiento del hombre como ser proclive al amor y a la amistad. Sampedro lo ha sabido relatar.

Vestir al (animal) desnudo

A veces el crítico se permite alguna anotación personal, que podría perdonársele, y que suele venir a cuento de la problemática que presentan las obras a cuyas recensiones dedica algún entusiasmo. En este caso, al contemplar la magnífica y pulcra ciudad provinciana que el profesor Sampedro retrata en una preciosa novela, nos vienen a la memoria hechos y situaciones que reflejan estampas de la murciana Yecla de hace veinticinco años: las mismas aprehensiones, iguales pudores falsos, similares dobles conductas y, por fin, esas caducas y violentas existencias que pretende blanquear actos donde más que el pecado subyace egoísmo infernal y lujuria inconfesada. Villabruna es una ciudad típica del nauseabundo submundo provinciano español de los años 40/70, donde se acogían los fieles a la misa mayor mientras las solteronas se abrían de piernas en las sacristías y se santiguaban después del gozo con olor a cera requemada. En la calle se respiraba lascivia permanente y, sin embargo, en los casinos y lugares de reunión las buenas formas cobraban carta de naturaleza. En un ambiente asfixiado por tales histerias colectivas, de repente aparece un caballo normal, o sea desnudo, y se arma la de Dios. Ahí están las Pías damas piándolas y el elemento sacerdotal clamando incesantes homilias en favor de la moral y las buenas costumbres, es decir, como en plena época nazionalfalangista, que no es, precisamente en la que se desarrolla la novela. Por fin, las fuerzas vivas de Villabruna se ponen de acuerdo y deciden vestir a todo bicho viviente que tenga la indelicada osadía de enseñar el sexo o hacer pis a la vista del personal. Todo se toma como una acción en pro de las buenas costumbres y en favor de preservar a los niños, esos angelitos, de tan nefastos espectáculos como los irracionales pueden dar con su total falta de consideración hacia los demás habitantes de este

planeta aún no suficientemente virgen ni suficientemente brutalizado por la mano armoniosa del hombre llenando de barro todos los rincones. Todo sucede en *«El caballo desnudo»*.

«El caballo desnudo», cita con las buenas costumbres

Idílico parece todo el entorno en Villabruna hasta que, como por arte de alguna magia negra, se le ocurre aparecer en pelotas a un caballo y un repelente niño Adolfito exclama: «—¡Tía, mira, ese caballo va desnudo!—». Aquí el redoble de conciencias, el salto a la crítica más desorbitada, la violencia a flor de piel, la posibilidad de redención para algunas casadas infieles o/y la posibilidad de encarrilar a todo el mundo por el pretendido sendero de la moral más positiva. Es la hora de mitificar esas costumbres honestas y de repudir lo repudiable tal vez como medio para desviar la atención de otras problemáticas más cercanas. Incluso el cura Pelagio lanza su inflamada oratoria desde el púlpito con el exclusivo fin de logar un encauzamiento de las buenas costumbres y el retorno a la moral de siempre; poco a poco se logrará un regreso a los comentarios hostiles a tanta perversión y decadencia. «¡Que si ocurre algo! El caballo desnudo, Sultán relamiéndose, los perros, el niño con su inocencia destruida, las mariposas, el Mal en nuestra ciudad, los ochenta y un caballos desnudos del escuadrón...». La verdad es que detrás de tanta pretendida indecencia, existen otras indecencias más lamentables. Verbigracia Adela y Evangelina tratando de conseguir un buen macho, esta vez racional, para sus horas de asueto, el elemento militar poniendo sus uniformes al servicio de la cornamenta de destacados varones y, en fin, toda una pléyade de pequeñas mosquitas muertas saliendo de su cascarón en aras de conseguir un lugar en el repudiado infierno, mientras se prepara el acto, el gran acto, cívico-moral de desagravio para la indecencia de los animales desnudos y las gualdrapas se comienzana fabricar como un espléndido negocio para tapar cualquier desnudez de los irracionales. Es la época, incluso, en que se pretende crear la llamada LIMA (Liga para la Moral Animal) y aparece en "El Eco" una décima firmada por Acteón con las iniciales, en vertical, de la pretendidamente angelical Evangelina, un putón de la buena sociedad villabrumense.

«Era la tarde indecisa. Vibraba a violeta el cielo. Atajó entonces su vuelo.
Nube púrpura y precisa,
Germen de llanto y de duelo».

Tal es el deseo de purificar las costumbres que incluso se decide poner calzones al fauno de la glorieta, labor que se encomienda al soldado Marcelo, a quien se encarga una delicada labor de mármol para tal cubrimiento. Marcelo, por fin, devendrá en un perfecto y humano fauno que colmará las delicias de la aburrida Eva como colofón a una desanimada fiesta civicomoral que no llegará a cumplir sus propósitos. Atrás quedará la imagen del caballo desnudo reflejándose en el suelo, los entusiasmos de los moralizantes como cómplices de determinadas incongruencias vitales. Mientras tanto, ha sucedido una espléndida novela, una invención sagaz repleta de ironías y de violencia, como un verdadero psicoanálisis de la sociedad española de todas las épocas, como un reportaje de esos lugares lejanos y anclados en el tiempo donde una falsa moral impera sobre todo tipo de impudicias

[4] JOSÉ LUIS SAMPEDRO: *El caballo desnudo.* Editorial Planeta. Barcelona, 1970, 294 págs. Reedición en Ediciones Alfaguara. Madrid, 1985.

y de suciedades personales, lugares, donde falsamente) peligra la familia y la sociedad, aunque realmente lo que peligra es el mantenimiento de un mundo irracional y falsamente cristiano. Sin embargo, el epílogo es contundente: «Mientras haya Moral, habrá Caballos Desnudos.»

Al final del camino

Lo verdaderamente inquietante en José Luis Sampedro es su capacidad para ofrecer en cada una de sus novelas una historia completamente diferente y, al tiempo, un relato repleto de interés y de intriga casi espectacular. Es esta capacidad de hombre de letras, la que hace del economista un magnífico ejemplar de novelista que se le ve sobrevivir por encima de modas y tendencias, tal vez porque las suyas son historias tan sencillas como la vida misma y tan dramáticas como dramático es el periplo vital de cualquier ser humano, por insignificante que parezca. Así, el situar a un viejo con su cáncer a cuestas, frente a un nieto recién nacido y frente a una mujer madura a la que acompañará, sintiéndose acompañado, en las últimas etapas de su vida, es el objeto de una nueva novela que, perfeccionando su propio estilo de vida, nos muestra a un Sampedro repleto de vitalidad y nos enmarca su visión de la existencia y su reflexión en torno a cuestiones tan patéticas como la soledad y la muerte con un fondo de sencillez y de tiernas aristas, que evidentemente, nos hacen recorrer el relato con pasión y con vehemencia pocas veces igualdas.

«La sonrisa etrusca», una larga reflexión

Efectivamente *«La sonrisa etrusca»* [5], última novela por ahora del economista José Luis Sampedro, es una larga reflexión sobre el ser humano y sus recónditas miserias. Como todas las suyas, esta es una historia entre maravillada y sencilla. Un viejo partisano de Calabria recala en Milán, donde su hijo le lleva para ser visitado por médicos que diagnostiquen y, al ser posible, curen su dolencia, de mortal necesidad, por tratarse de un cáncer avanzado. Así es como el anciano Salvatore Roncone se va a ver atrapado por la gran ciudad, lejos de la libertad del campo, pero cerca de la felicidad soñada al suponer que su influencia de hombre rústico y avezado en los mil peligros de la vida servirá para hacer un hombre de su nieto casi recién nacido y a quien, curiosamente y sin sospecharlo siquiera sus progenitores, han puesto el nombre de guerra del abuelo, Bruno. El encontronazo con los modos y costumbres de la gran ciudad y la capacidad decisiva del viejo partisano para afrontar los peligros que se le vienen encima es toda una delicia, una reflexión en torno a la civilización y sus ventajas e inconvenientes. Al final va a triunfar, como siempre, el bien, pero en un marco donde no hay posibilidad para la maldad y para la retracción, sino para el salto hacia adelante y la visión de un futuro mejor, que al fin, estará encarnado en el nieto y en la nueva compañera del abuelo. Obra intensa y magnífica que nos dejará un poso de cierta amargura y de alguna suave felicidad.

MANUEL QUIROGA CLÉRIGO
Plaza Nueva, 3
MIRAFLORES DE LA SIERRA
Madrid

[5] JOSÉ LUIS SAMPEDRO: *La sonrisa etrusca.* Ediciones Alfaguara. Madrid, 1985, 347 págs.

Ecos cernudianos en la poesía de Gil de Biedma

Del grupo poético de 1950, Jaime Gil de Biedma parece ser uno de los discípulos más afectados por el ejemplo cernudiano y uno de los más expresivos comentaristas de su obra poética. Intentaré presentar algunas de las confluencias y divergencias existenciarias, como praxis, que aparecen en la obra del poeta nacido en Barcelona, y las implicaciones que el sistema de Cernuda y su manifestación en aquél tienen para la poesía como expresión y comunicación [1].

Es significativo que Gil de Biedma sigue en su formación los pasos de su antecesor, Cernuda, respecto a su contacto con la poesía inglesa, y en cierto sentido abraza la estética de Eliot: [2] «La identidad, la aspiración a la identidad, sólo puede conseguirse mediante un proceso de abstracción y formalización de la experiencia —es decir, del fondo— que la convierte en categoría formal del poema, que la anule en cuanto experiencia real para resucitarla como cuerpo glorioso, como realidad poética purgada ya de toda contingencia» [3] Donde difieren en gran parte Gil de Biedma, hasta *Moralidades* (1966), [4] es colectiva-social desde un código existencial. Es decir, que, por un lado, el sistema establecido en Gil de Biedma no es necesariamente teórico, sino que aparece como praxis, y, de otro, las necesidades de comunicación se imponen sobre las de expresión.

El título que recoge la hasta ahora obra ¿completa? de Jaime Gil de Biedma, *Las personas del verbo*, [5] señala el conjunto de seres que forman el Ser, pero, sobre todo, apuntan hacia la palabra que gramaticalmente es espina dorsal del conjunto sintáctico debido a sus variaciones de número, persona, tiempo y modo. Y es que la poesía de Gil de Biedma está abierta a los otros con radical alegría desde el primer poema «Amistad a lo largo»: «Mirad-/somos nosotros» [6] (pág. 19), que abandona la palabra para unirse en acento de solidaridad a una colectividad necesitada de comunión: «nosotros encendíamos palabras,/las palabras que luego abandonamos/para subir a más:/ empezamos a ser los compañeros/que se conocen/por encima de la voz o la seña (...). Pero callad/Quiero deciros algo/Sólo quiero deciros que estamos todos juntos» (págs. 19-20). Es ésta, pues, una declaración comprometida

[1] La existencialidad en la poesía del sevillano la he estudiado en «Poesía y "ser ahí" en Luis Cernuda», y a dicho estudio refiero al lector.

[2] Ver T. S. ELIOT: *Función de la poesía y función de la crítica.* Versión española y prólogo de Jaime Gil de Biedma (Barcelona: Seix Barral, 1955).

[3] JAIME GIL DE BIEDMA: «El ejemplo de Luis Cernuda», *Luis Cernuda.* Ed. Derek Harris, pág. 127.

[4] JAIME GIL DE BIEDMA: *Las personas del verbo* (Barcelona: Barral, 1975). Las referencias irán en el texto.

[5] Existe una nueva edición, ligerísimamente aumentada (Barcelona: Seix Barral, 1982), de la que no he podido disponer.

[6] Me recuerda los tiernos acentos colectivos de Joan Salvat-Papasseit: «I vosaltres amics/perquè em vindreu a veure/i ens mirarem feliços», en José Agustín Goytisolo, *Poetas catalanes contemporáneos* (Barcelona: Seix Barral, 1967), pág. 130, y «España en marcha», en Gabriel Celaya: «Nosotros somos quien somos», en *Itinerario poético* (Madrid: Cátedra, 1977), pág. 84.



Luis Cernuda.

que presenta a un sujeto poético inscrito en la pluralidad. Pues, aunque se reconozca la soledad, «y muchas veces estuvimos solos», la palabra brota en compañía para enmudecer en solidaridad. Por un lado se tiende a reconocer, como se verá, la individualidad poética, pero ésta va regida por la pluralidad del grupo. Frente a esta realidad diferente, choca la actitud del «ser ahí» cernudiano abocado a una soledad «auténtica». «Todos tardamos un tanto en aprender a reconocernos en nuestra filiación vecinal, pero Cernuda no aprendió ni quiso aprender nunca (...). La actitud de Cernuda, cuando la edad inevitablemente le enfrenta con su identidad de uno entre tantos, es en lo ético y en lo estético opuesta a la de Jiménez ni en su vivir la transfiere a otro —según hizo aquél con su mujer, Zenobia— ni en su obra afecta ignorarla, solicitando del lector una complicidad que éste —tan ansioso de halagarle olvidando la suya por un rato, pero sólo por un rato— siempre se complace en prestar. Ser poesía de la madurez no disimula esa otra dimensión de sí mismo, sino que la asume como quien asume la propia sombra: sin reconocerse en ella.» [7] Frente a esta posición cernudiana, que hemos querido comprender como dependiente, en parte, de las exigencias de un férreo código existenciario, la poesía de Gil de Biedma difiere en que: «Si Cernuda asume la realidad de la experiencia común y de la propia identidad vecinal sin reconocerse en ellas, nosotros, en nuestra poesía, intentábamos asumir una y otra, para reconocernos.» [8].

Veamos si un poema de *Moralidades* ayuda a entresacar algunas de las diferencias que el propio Gil de Biedma ha señalado. Se trata del poema titulado «Noches tristes de octubre, 1959» (págs. 82-83), que, más allá de su título, recuerda a «Nocturno yanqui.» [9].

Las dos primeras estrofas encabezadas por el adverbio «Definitivamente» señalan con decisión la gravedad de las condiciones sociales y políticas que en tiempo y espacio rodean a esta noche. La primera diferencia es que lo que está «ante los ojos», el «invierno» con sus «lluvias», que pasará a estar «a la mano» en penalidad, «será duro», y, por otro lado, el «Gobierno» y su «consejo de ministros» que «no se sabe si estudia a estas horas/el subsidio de paro/o el derecho al despido», que están «a la mano», hacen que el mundo sea mundo al abrirse a partir de una tierra que en frío y en lluvia se presenta como terrorífica falta de protección. El «ser ahí» [10] que lee «(...) entre líneas el periódico» preocupado por algo, y que se detiene a escuchar un latido, el «del silencio en mi cuarto», que inclinaría a una meditación introspectiva, a partir de un pensamiento en puro proyecto de futuro, se abre a «las conversaciones de los vecinos acostándose,/todos esos rumores/que recobran de pronto una vida/y un significado propio, misterioso». Y este «ser ahí», sin traumas de caída, se adelanta hacia el futuro con la presencia de su discurso. Abraza a «(...) los miles de seres humanos,/hombres y mujeres (...)» que, conscientes de la potencialidad de su existir, «han vuelto a preguntarse por sus preocupaciones.» Tal pregunta, en claridad de existencia, revela la autenticidad, preocupada «por su fatiga anticipada,/por su ansiedad para este invierno», y muestra un deseo de borrar el espectáculo de la mercancía reificada, aborto de hu-

[7] JAIME GIL DE BIEDMA: «Como en sí mismo, al fin», *3, Luis Cernuda* (Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1977), págs. 16 y 17.

[8] GIL DE BIEDMA: pág. 20. Hay que notar que la cita dice «intentábamos».

[9] Ver LUIS CERNUDA: *Poesía completa,* 1.ª edición, 1974, de Derek Harris y Luis Maristany (2.ª ed. revisada. Barcelona: Barral, 1977), págs. 414-418. Las referencias aparecerán en el texto como *Po. C.*

[10] Terminología de MARTIN HEIDEGGER. Ver *El ser y el tiempo,* versión española de José Gaos, 1951, 3.ª reimp. 2.ª ed. (México: Fondo de cultura, 1980).

manidad, que la lluvia arrastra junto a «(...) las primeras Letras protestadas», en una especie de diluvio purificador de los males de plusvalía absoluta.

Con facilidad pasmosa, este «ser ahí» ha superado el dilema del ser-yo-mismo, ser-en-los otros y ser-en, y fundido en presencia de lenguaje a partir de la cuarta estrofa se ha unido a la potencialidad de la colectividad preocupada y dispuesta a la acción, desde una praxis transformadora a partir de una toma de conciencia angustiosa, pero liberadora. El texto inscrito en la objetividad de los impersonales «parece» y «llueve», recoge al yo y al ellos de los otros para unirlos en potencia del grupo, donde la tierra en su aparente falta de protección invernal cubre benéficamente los terrores de un mundo mortecino, para que el poema se asiente con firmeza sobre los elementos que dan esencia de ser a un problemático existir.

Ideológicamente, es una perspectiva cercana a *Histoire et conscience de classe* [11] de Georg Lukàcs, que reelabora las tesis importantes de *Los Manuscritos de 1844* del joven Marx, donde la autenticidad se mide en relación con la historia y el hombre como totalidad, a partir de una conciencia espontánea que comprende al «ser ahí» como percepción de la realidad, objeto parecido a muchos otros, se funde en el grupo social (no necesariamente al proletariado), grupo que se piensa a sí mismo, al pensar la sociedad y transformar la realidad. Por lo tanto, aquí el campo de lo posible no está abierto al «ser ahí», sino que se transforma en la unidad de los sujetos colectivos.

Para que este sujeto se dé tan espontáneamente a una praxis de acentos tan marcadamente marxistas tendrá que manifestar un fuerte instinto de clase y una no menos rígida posición de clase. Y así este sujeto se autocritica y se acusa de su ascendencia burguesa: «Yo nací (perdonadme)/en la edad de la pérgola y el tenis» en «Infancias y confesiones» (pág. 47) de *Compañeros de viaje* (1959), o bien se dirige a los otros poetas coetáneos: «a vosotros pecadores/como yo, que me avergüenzo/de los palos que no me han dado,/señoritos de nacimiento/por mala conciencia escritores/de poesía social», de «En el hombre de hoy» (pág. 76) [12].

En el bellísimo poema «Barcelona ja no es bona (...)» (págs. 77-79) el sujeto, en su ascensión por la montaña de Montjuich, va reinscribiendo su historia personal en la de la colectividad, hasta que arriba, en el castillo, donde quedan los «(...) fosos quemados por los fusilamientos», abandona su identidad, en una clara reivindicación andalucista (proletaria) de la Cataluña (España) burguesa: «Sean ellos sin más preparación/que su instinto de vida-/más fuertes que el patrón que los paga» en consonancia con una teoría todavía viva en este momento respecto al destino de los inmigrantes de Cataluña [13].

---

[11] Ver el libro fundamental de LUCIEN GOLDMANN: *Lukàcs et Heidegger*, edición de Youssef Ishaghpour (París: Denoël, 1973).

[12] Sobre los versos iniciales de este poema: «En el hombre de hoy, veintiséis/de abril y mil novecientos/cincuenta y nueve, domingo/de nubes con sol, a las tres/—según sentencia del tiempo—/de la tarde en que doy principio/a este ejercicio en pronombre primero/del singular, indicativo», compararlos con los iniciales de «Les Lais» «L'an quatre cens cinquante six,/Je, Françoys Villon, escollier».

[13] FRANCISCO CANDEL: *Los otros catalanes* (1964), versión castellana de *Els altres catalans* (Barcelona: Península, 1965), pág. 324, dice: «Estos otros catalanes, pulidos ya en lo externo, amamantados como hemos dicho antes por el país, serán llamados a una curiosa tarea: la revalorización de la novísima Cataluña.» JOAQUÍN GONZÁLEZ MUELA: *La nueva poesía española* (Madrid: Alcalá, 1973), pág. 82, con bastante falta de humor y perspectiva histórica dice so-

Todo ello confirma que el sujeto poético y el sujeto poeta, embarcados en la transformación efectuada en el texto, no comulguen con la idea de acentos elitistas, que se percibe en Cernuda, de que «(...) los poemas deben mover a los pueblos».[14]

Un rastreo posterior de las semejanzas estilísticas en la obra de Gil de Biedma respecto a la de Cernuda señalaría tras la breve comparación de «Nocturno yanqui» y «Noche (...)», además de «Noches del mes de junio», dedicado a éste (págs. 43-44), marcados paralelismos. Quiero apuntar que el poema XI (pág. 32) de «Las afueras» recuerda «Remordimiento en traje de noche» (*Po. C.*, pág. 83). «Las grandes esperanzas» (págs. 55-56) tiene acentos cambiados de «Ser de Sansueña» (*Po. C.*, págs. 386-387). «Por lo visto» (pág. 67) utiliza la misma técnica de repetición de «Estoy cansado» (*Po. C.*, pág. 95). No abundan, sin embargo, las proyecciones dramáticas, excepto en «Piazza del Popolo», donde habla, con fuerza de inmediatez, María Zambrano.

Pero el diablo no mata para sacralizar, sino para despertar la conciencia: «si alguna de esas noches/que las carga el diablo/uno piensa en la historia/de estos últimos años» dice «El juego de hacer versos» (págs. 135-136).

A su vez corren por la poesía de Gil de Biedma tiempo y deseo, efímero aquél, y ardientes los cuerpos que intentan detener el curso de los años: «Todavía la vieja tentación-/de los cuerpos felices y de la juventud/tiene atractivo para mí» confiesa «Artes de ser maduro», poema que cierra el volumen (pág. 164).[15]

Como una de las «personas del verbo» se debe incorporar el tú. Y así ocurre en diálogo con el lector, en «Pandémica y Celeste», y en *Poemas póstumos*, donde el tú se proyecta hacia el yo, y cae en contradicción frente a su abrazo a la pluralidad,[16] pues «envejecer, morir,/es el único argumento de la obra» (pág. 146). Por lo tanto, en cínico diálogo con el tú se pregunta «cómo será sin ti mi poesía» (pág. 162) y, soñando la recompensa de los justos en «De Vita Beata», quiere «No leer,/no sufrir, no escribir, no pagar cuentas,/y vivir como un noble arruinado/entre las ruinas de mi inteligencia» (pág. 163). Estos son claros ecos de *Donde habite el olvido.*

Como expresión, la poesía de Gil de Biedma parece flexibilizar todavía más la inmediatez del lenguaje cernudiano, al no estar, como éste, recubierto de un intrincado código existenciario e incorporar la estética de Pound y la de la nueva generación de poetas nortea-

---

bre esto: «Parece Jeremías. Y sube hasta el muro de las lamentaciones, donde habitan los murcianos (que para él deben ser algo así como los "marcianos"), a los que dedica un fuerte deseo.» Me parece que este crítico no ha sabido o no ha querido leer bien este poema. Este texto, a su vez, recuerda «Alturas de Macchu Picchu», de PABLO NERUDA, donde el yo poético entrega su palabra para que a través de ella hablen los seres explotados.

[14] LUIS CERNUDA: *Ocnos*, Prólogo de Jaime Gil de Biedma (Madrid: Taurus, 1977, pág. XII).

[15] No entiendo bien el comentario de la editora Shirley Mangini González en *Gil de Biedma* (Madrid: Júcar, 1979), págs. 63-64, cuando dice: «Por todo lo dicho, las semejanzas que puedan advertirse entre Cernuda y Gil de Biedma deben atribuirse a afinidades o coincidencias en gustos estéticos, lecturas y actitudes, más que una efectiva influencia del poeta mayor sobre el más joven.

Hay que notar que las similitudes formales que he apuntado tienen raíz en el período temprano que el propio Gil de Biedma ratifica: «(...) casi todos los poemas de Cernuda, cuya memoria me acompaña, pertenecen a su primera época», *3, Luis Cernuda*, pág. 11.

[16] Todo ello en consonancia con la dialéctica de la pequeña burguesía que recoge en un momento lo que le parece mejor de las otras dos clases, aquí formación estética y reivindicación plural, para luego pasar a abrazar los puntos «fuertes» de la clase dominante, o sea, la preservación del orden establecido.

mericanos. No obstante, sigue conservando los puntos de apoyo de la estética de Eliot. Formalmente, algunos poemas hacen revivir, en el poeta futuro, la esencia de ser del poeta fuente, y se repiten la obsesión temporal y el discurso amoroso, aunque no sea esto lo más significativo de la influencia.

Como praxis, y dirigido a la comunicación, el discurso traspasa en los poemas de pluralidad la urgencia de la situación social, y el «ser ahí» se transforma en hombre que, aunque aspira a ser, desea también una totalidad que sólo el análisis de la sociedad por el grupo puede sacar a luz. El giro de *Poemas póstumos*, que recuerda la caída amorosa de Cernuda, no ha parecido indicar que Gil de Biedma siga en ese sentido las trazas del sevillano para elaborar una segunda sección que revitalice un discurso abandonado a la nada. [17]. Aunque el «ser ahí» cernudiano aparezca en él.

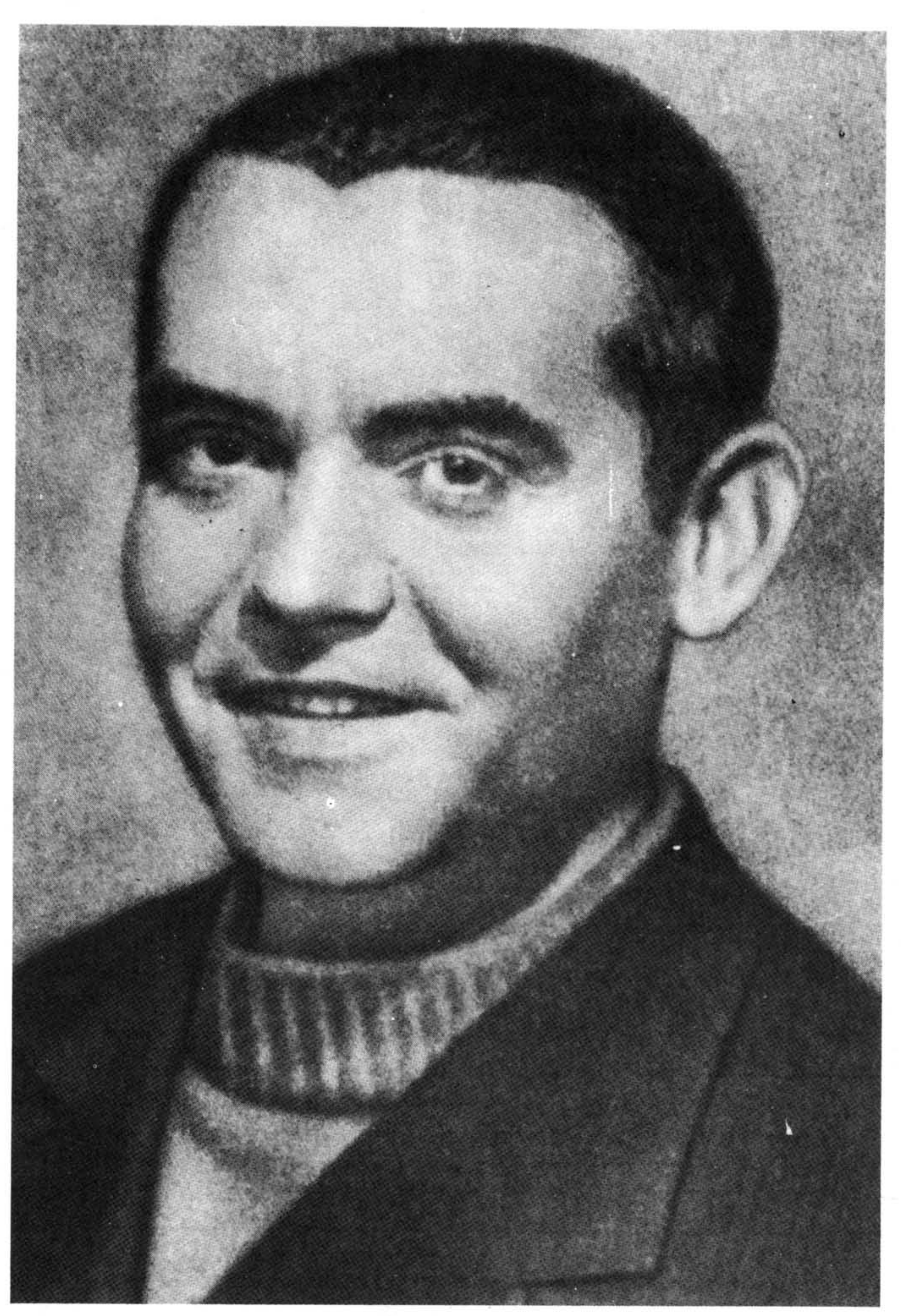
> *No de la letra vieja, más del fondo.*
> *Vivo en tu entraña, con un afán sin nombre.*
> *Que tú dominarás.*
> (*Po. C.*, págs. 303-304).

JOSE MARÍA NAHARRO CALDERÓN

---

[17] Así parece confirmarlo el primero y último verso del poema «De senectute» que Gil de Biedma publicó junto a las serigrafías de los pintores Julio Juste, Alfonso Medina y Pablo Sycet: «No es el mío, este tiempo/De la vida me acuerdo, pero dónde está», en *Postrimería* (Madrid: Al-Andalus, 1981).

Lecturas



Federico García Lorca.

Gibson y la biografía de Lorca

Acaba de editarse la obra monumental de Ian Gibson, en su primer volumen, *Federico García Lorca. 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York, 1898-1928.* Barcelona, Grijalbo, 1985 (Colección/80).

Debe apuntarse previamente que los juicios que aquí sostenemos respecto a este libro son provisionales, lógicamente, en tanto no se publique el segundo volumen de esta esperada biografía.

Se trata de una investigación minuciosa, que aspira a ser obra total y definitiva del poeta. Concilia el rigor de la indagación biográfica clásica con una visión llena de humanidad acerca de un personaje ya legendario —cuya dimensión cotidiana se nos ofrece—. Tiene gran interés este libro dentro de la extensa bibliografía lorquiana, pues precisamente los aspectos biográficos habían sido tratados hasta el momento de una manera parcial, y por autores que no tuvieron acceso a los inéditos del poeta ni a la correspondencia a él dirigida.

No es la primera vez que Gibson toca el tema de Lorca. De todos es conocido su libro *El asesinato de Federico García Lorca,* París, Ruedo Ibérico, 1971 (edición española en Barcelona, Crítica, 1979). Son también notables sus trabajos *En busca de José Antonio,* Barcelona, Planeta, 1980; *La noche que mataron a Calvo Sotelo,* Barcelona, Argos-Vergara, 1982; *Paracuellos: cómo fue,* Barcelona, Argos-Vergara, 1983. Este autor se mueve por tanto en el ámbito de las indagaciones biográficas e históricas, especialmente en torno a la Guerra Civil española y sus personajes.

El libro que ahora comentamos, en espera de una segunda parte que se adivina aún más interesante, es una obra completísima, fruto de largos años de indagación. Se trata de un soberbio acopio de documentación biográfica, con el trasfondo de una sentida admiración por la figura humana de Lorca y su entorno.

Quizás las conclusiones literarias sean escasas y superficiales, no obstante, y esto pudiera ser corregido en el segundo volumen. Pero nótese que los estudios literarios sobre Lorca son muy abundantes, y lo que propiamente ha pretendido hacer Gibson aquí es una biografía completa del escritor. Los aspectos biográficos y literarios han sido magníficamente compaginados en el trabajo de Francisco García Lorca, *Federico y su mundo,* que editó Alianza recientemente. Gibson reconoce su deuda con este libro, aunque su obra va por otros derroteros originales.

Gibson ha contado con la documentación importante del archivo de la familia Lorca para realizar su trabajo, lo que confiere a éste un gran valor a nivel de datos objetivos, y garantiza su rigor.

En la introducción al libro se recogen bellos testimonios seleccionados de sus amigos, con el leitmotiv constante y repetido de la admiración y el cariño general hacia el poeta.

Gran parte del encanto indudable de este libro se debe a la mitificación de la figura de Lorca, poco frecuente en estos tiempos racionalizantes. Es un modo inocuo de amar y propagar su obra. Lorca fue en efecto ejemplo señero de ese milagro que nunca se apagará: la generación del 27. Pero la indagación de Gibson le lleva a dibujar un retrato muy completo del poeta, con muchos aspectos desconocidos, tantos detalles reveladores de su personalidad y temperamento.

Hay por tanto puntos de la biografía de Lorca que casi por vez primera se ponen de manifiesto con toda claridad y contundencia: por ejemplo, la homosexualidad del poeta, con una exposición documentada y concreta de sus relaciones con diversos amigos —Dalí, por ejemplo—, e incluso de sus amoríos —Aladrén, por ejemplo—. Ya la solapa del libro destaca esta cualidad del mismo, que en efecto es importante para calibrar la verdad de Lorca, y ha sido a veces preterida por diversos motivos. Pero debemos apuntar que éste es tan sólo un rasgo más entre los muchos que componen el diseño humano del poeta, que este importante trabajo biográfico nos presenta (ej., págs. 20-22).

Desde la infancia de Lorca se van rastreando las circunstancias importantes —determinantes casi— de su vida, con datos abundantísimos, amenizados por el estilo de una prosa agradable.

Gibson practica el amor por la anécdota. Pero no es una anécdota falsa de tertulia, ni un invento más para sumar a la leyenda. La anécdota da pie para resucitar las cualidades humanas del poeta, y contrastar al marco humano de su personalidad. Refleja además un entorno histórico y cultural, nos lleva a revivir sus sentimientos. Para Gibson es importante la anécdota oral, cuando esté documentada, contada de primera mano por supervivientes de aquella época mágica —«edad de plata», la llama Mainer— que hoy idealizamos a placer. Somos conscientes que ésta es arma de doble filo: cabe suponer que muchos detalles biográficos estén magnificados por el punto de vista de quien los relató a Gibson, pero quizás el autor ha sabido evitar el peligro y reducir los datos a su justo término. Se trata de una biografía muy original en todo caso: no sólo es acopio de documentos, sino reflejo de una auténtica tradición oral —si se nos permite el término— acerca de una figura mítica. Ello presta a este libro además un gran calor humano, unido a la veracidad de los datos objetivos.

Nos encontramos así con un mosaico de personajes revividos en su aspecto más humano. Gibson no parecía pretender otra cosa que resucitar el pasado desde la óptica con que lo vieron aquellos privilegiados testigos de la época —una época dura también en muchos, muchísimos aspectos, evidentemente, pero prodigiosa desde el punto de vista literario—. Se trata de una auténtica ausencia de pedantería. Gibson escribe enamorado del personaje y de la época, de Lorca y de aquella España.

De este modo se recrea el mundo cultural de los Lorca, las lecturas de Federico (Hugo, etc.) (pág. 35), los aspectos de sensibilidad estética de la familia como ámbito donde surgiría el genio. Estudia las tierras, las fincas de su lugar materno, las personas que trató.

Hay numerosas fotografías, muchas del archivo familiar, que enriquecen esta deliciosa sensación de «revival» que produce este libro y reproducen el ambiente que rodeó al poeta.

Tal vez un trabajo como el que ha hecho Gibson es el que sueña todo poeta que se haga algún día sobre su obra, sobre su vida.

La documentación objetiva no entorpece en ningún momento la lectura del libro (ej., págs. 43-44). En ocasiones asocia biografía y obra literaria —el tema de la muerte en la infancia de Lorca por ejemplo (pág. 57)—. Los datos de este monumento de documentación están arropados por la temperatura cordial del crítico que conjuga su admirada fascinación por una época con el enfrentarse de un modo riguroso a la verdad del poeta, descubriendo en este aspecto muchos aspectos inéditos de su carácter.

Gibson ha rastreado personalmente los pueblos que recorrió Federico, recogiendo testimonios vivos —como ya hiciera en su trabajo sobre la muerte del poeta—. De este modo se evoca la Granada que Lorca vivió en su infancia (pág. 72 ss.), hasta su nódriza aparece en estas páginas (págs. 78-79). La Granada literaria, idealizada desde los románticos hasta Ganivet. Son bellas disgresiones amenísimas, incursiones a veces en datos desconocidos que arropan una sensación de ambiente, trazos de una paleta maestra para componer un cuadro completo, que abarque toda la óptica que influyó en Lorca. Desfilan así por estas páginas iniciales el expediente de Bachillerato del poeta, los profesores que tuvo, el mundo universitario de Granada (págs. 107 ss.). Siempre con un detallismo biográfico muy pormenorizado, como cuando se relatan los viajes de estudios de Federico (págs. 114 ss.). El ambiente cultural del «Rinconcillo» del café Alameda (págs. 128 ss.) —ambiente pobre y convencional desde el punto de vista literario—. La Granada toda de la época juvenil de Lorca, con testimonios periodísticos al respecto. Personajes de la tertulia, algunos de gran interés humano (págs. 134-136, ej.). Personajes de la época (ej., págs. 138-140), muy conocidos en el mundo granadino, que tuvieron relación con el poeta.

Surgen las referencias a las primeras obras de Lorca, como *Impresiones y paisajes* (1917-1920), y otros textos juveniles inéditos (págs. 197 ss.) que estudia brevemente Gibson. El problema de Dios en el primer Lorca (págs. 198 ss.), recogiendo obra inédita desconocida, de gran interés biográfico, y que avalora grandemente al libro que comentamos. Lorca rechaza la Iglesia católica y el militarismo desde los 19 años (págs. 203 ss.). El tema del amor imposible, la frustración (pág. 205) que será luego omnipresente, aparece ya ahora. Erotismo adolescente (pág. 206); se rebela contra Dios porque no tolera el erotismo (pág. 207). Influencias sobre su poesía: Rubén, Verlaine, Omar al Khayyam, etc. Desde muy joven piensa que él no es aceptable a las mujeres (pág. 224), y que es imposible la felicidad amorosa.

Se pasa luego a la deliciosa época de la Residencia de Estudiantes (págs. 229 ss.). Es aquí sobre todo donde este magnífico libro semeja la novela de un joven artista —con cualidades excepcionales— pero en este caso real, auténtica. Evocación del Madrid de época, la ubicación de la Residencia en su entorno urbanístico, etc. (págs. 234 ss.) Gibson es extremadamente minucioso y detallista, muy cuidado en estas reconstrucciones ambientales. Recreación de aquel ambiente intelectual, en base a múltiples documentos, con numerosas fotografías que reflejan un entorno entrañable de recuerdos.

El fracaso del primer estreno de Lorca (págs. 249 ss.). Falla en Granada (págs. 266 ss.), el mundo del músico en una ciudad romántica y ensoñada. *Libro de poemas, Suites...* (págs. 284 ss.), presiones familiares. Temas importantes como «Falla, Lorca y el "cante jondo"» (págs. 303 ss.), a propósito del Concurso de Cante Jondo de 1922.

Gibson, muy penetrantemente, describe a Lorca a través de sus versos: «Era la misma/pena cantando/detrás de una sonrisa» (pág. 308).

Poema del cante jondo, mundo mítico. Relación con las vanguardias: tiene en cuenta las técnicas de imagen poética de éstas, pero con una hondura emocional de la que carecen. Visión de Lorca acerca de su tierra, relacionada con su conferencia de unos meses después. Tema del «duende» en la poesía (págs. 321 ss.). Amistad con Falla (págs. 329 ss.), en base al epistolario.

Decae un poco el libro cuando realiza aproximaciones de crítica literaria, pero es lógico que esto ocurra debido a que su objetivo es fundamentalmente biográfico, aunque con inspiración de totalidad abarcadora.

Recala detenidamente en el divertido ambiente de «Los amigos de "La Resi"» (págs. 356 ss.), en un capítulo fascinante y lleno de interés. De nuevo anécdotas —son más que anécdotas: son trozos de vida— y documentos para revivir una época y un ambiente.

Años 1924-1925 (pág. 380). El libro se va adensando conforme se adentra. Podremos prever que el segundo volumen tendrá aún más interés que este primero. Trata acerca de la relación con Juan Ramón (págs. 381 ss.), en páginas muy bellas (pags. 381-383). Una interesante interpretación acerca del sentido secreto de *Mariana Pineda* (págs. 393-398). La amistad con Dalí —recuérdese también el reciente libro publicado sobre Lorca y Barcelona—. La visita de Aragón y sus conferencias sobre el surrealismo (págs. 414 ss.), a la que ni Lorca ni Dalí asistieron, frente a lo que otros críticos deducían. El tema del surrealismo y su incidencia en Lorca (cap. 17), ya en 1925: este aspecto nos parece importantísimo, pero aquí habría que haber resaltado la originalidad peculiar del surrealismo español frente al francés, menos caprichoso y más consciente el nuestro, con una dimensión más profunda, a veces incluso más existencial. Angel del Río, en base a recuerdos autobiográficos de su encuentro con Lorca, por ejemplo, ha demostrado la relación de los poemas posteriores de éste, pertenecientes a *Poeta en Nueva York,* aparentemente irracionales, con la realidad que rodeaba al poeta: había un transfondo consciente detrás de la imagen irracional y visionaria.

Se trata acerca del período creador de 1926 (págs. 430 ss.). En ese año pretendía el poeta publicar *Suites, Poema del cante jondo,* y *Canciones,* libros muy trabajados.

El temor al cuerpo femenino desde *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (págs. 432-434). Importancia de Góngora en su poesía, y la famosa conferencia sobre el tema (págs. 436-437).

Especial interés tienen la curiosa relación afectiva de Lorca y Dalí (págs. 439-445, 464-468, 485-500, 516-517, 536 ss., 564-573... etc. (recojo aquí sólo algunas páginas alusivas a ello, que un cotejo como el índice de alusiones seguramente corregiría y ampliaría). Amistad con Guillén, quien le elogia desde el principio (págs. 446-454). La relación con Dalí viene ilustrada con una interesantísima correspondencia, que refleja la intensidad de la misma.

Se llega finalmente a 1927 (págs. 462 ss.), que será un año definitivo para Lorca. *Mariana Pineda* (págs. 509 ss.). Anécdotas divertidísimas con Dámaso Alonso (págs. 524 ss.). El año 1928 y la revista *Gallo* (págs. 530 ss.). Los amoríos de Federico con Emilio Aladrén, el mal escultor a quien tanto amó (págs. 544-549, pág. 594, etc.), entre anécdotas curiosas y divertidas.

El *Romancero gitano* y la expectativa que despertó antes de su publicación, con el resonante éxito posterior. La intención de Lorca de no descubrir su intimidad en la poesía (págs. 559-560). Su derivación hacia el surrealismo, con la influencia importante de su admirado amigo Dalí (págs. 575 ss.).

El capítulo final se titula «Camino de Nueva York» (págs. 586 ss.). Lorca interpreta el título del film *Un perro andaluz* de Buñuel y Dalí como un ataque a su persona (págs. 587-589). Sus complejos en temas eróticos (págs. 592-593) y religiosos (págs. 595-596). Son testimonios inéditos de su vida, casi completamente desconocidos, que enriquecen nuestra visión del poeta y del hombre. Se distancian de él Aladrén y Dalí. Mantiene vinculación con Granada (págs. 595-601). Exito de *Mariana Pineda* en esta ciudad. Vinculaciones políticas iniciales.

El libro se detiene justo al fondear el *Olympic* en Nueva York (pág. 611): «Va a empezar una etapa de extraordinaria importancia en la vida y la obra de Federico García Lorca» (pág. 611). (Recientemente el mismo Alberti se refería en un texto de su segunda entrega de *La arboleda perdida* que publica la prensa madrileña a Lorca herido en sus sentimientos, camino de Nueva York). Efectivamente fue el comienzo de toda una época, en su poesía, y tal vez en la literatura española contemporánea. En todo caso abrió ésta a una nueva dimensión desconocida.

Como apéndice: Sant Sebastiá de Dalí en catalán (págs. 612-617). Notas, índices muy completos —con la paginación acertada, que no es poco mérito a veces en este tipo de publicaciones tan pormenorizadas—, y una amplia bibliografía.

Las notas del libro van al final del mismo. Quizás no facilitan un cotejo rápido con la fuente de los documentos, pero hacen extremadamente amena e ininterrumpida la lectura del texto de Gibson, que se lee, como decíamos antes con el mismo apasionamiento que una buena novela, tratándose de una investigación histórica y biográfica extremadamente rigurosa.

En resumen y conclusión se trata de un libro el de Gibson de un gran valor, que aporta puntos de vista importantes para una cabal comprensión de la figura de Lorca, poeta que es ya absolutamente mítico. Gibson ha ido aquí más allá de la leyenda para adentrarnos en aspectos humanos. Soberbia labor de investigación, que compone una biografía como ya no se hacen. Un libro bellísimo. Incompleto aún, es cierto, pero todo hace presagiar que el segundo volumen será superior aún al primero, a juzgar por el interés de la última etapa lorquiana que Gibson ya ha tratado antes al escribir sobre sus últimos días.

Obra absolutamente amena, llena de un encanto profundamente humano. Evocación de un mundo mágico y maravilloso —el de una generación de amigos: el 27—. Gibson salta más allá de la leyenda, mantiene una devoción íntima hacia la figura del poeta, un sentimiento de fascinada admiración hacia su persona, pero lo hace compatible con un rigor documental que aporta datos y noticias de un formidable valor, hasta componer un cuadro pictórico en donde el genio de Lorca resalta sobre un fondo ambiental cuyo dibujo tampoco se olvida.

No hay anécdotas superficiales en este libro sino testimonios directos —a veces muy divertidos—: jirones de vida. No hay fárrago erudito de datos áridos y aburridos, sino una fundamentación objetiva e irrebatible, expuesta con un estilo sencillo y ameno que nos lleva a leer con interés de principio a fin esta historia aún incompleta de una de las personalidades más atrayentes de nuestras letras contemporáneas.

En este libro se dan la mano la historia, literatura y sentimiento.—*DIEGO MARTÍNEZ TORRÓN. Monte Esquinza, 3. MADRID 28010.*

Poesía hispanoamericana 1915-1980: después de los «fundadores»

Comenzaré, con perdón, diciendo una obviedad: toda antología es un riesgo. Riesgo porque, evidentemente, los gustos y preferencias del antólogo inciden directamente en la muestra final que se nos ofrece. Y la condicionan, claro. Riesgo porque ¿es posible la objetividad —alguna clase de objetividad— en los criterios de selección de autores y obras antologizados? De momento, sólo lo pregunto. Y sigo. Riesgos varios y múltiples: de estructura general y coherencia para un conjunto que, generalmente, presenta distintos perfiles; de exhaustividad y limitaciones; de marcos referenciales y terrenos transitados por otros antólogos. Incluso riesgos de mera distancia geográfica y posibilidad de acceso directo a la producción literaria de quienes son objeto de la antología... Y así podríamos continuar con el «suma y sigue» de riesgos imaginables. O sea: que toda antología es riesgo y aventura —y más en poesía, me atrevería a decir— porque al final sólo tenemos *una* muestra y sólo una de entre otras muchas posibles y, probablemente, todas perfectibles.

Jorge Rodríguez Padrón conocía todos estos riesgos y algunos de ellos los expone —no «como simple fórmula retórica»— en el estudio preliminar de su *«Antología de Poesía Hispanoamericana (1915-1980)»* (Espasa-Calpe. Selecciones Austral. Madrid, 1984. 445 págs.). Los conocía y los expone, digo, y los asume para realizar al cabo un trabajo —una antología poética— rigurosa, admirable y oportuna. E inmediatamente intentaré justificar los adjetivos.

En primer lugar, Rodríguez Padrón ha hecho una antología que aún no estaba hecha. Es decir, ha venido a rellenar un hueco que, fundamentalmente desde la perspectiva española, era *necesario* ocupar. Cierto que existen algunos antecedentes de trabajos sobre ese período que Rodríguez Padrón comprendía. Recordemos por ejemplo las antologías de Pedro Lastra (Revista «Hispamérica», año IV, núms. 11-12, 1975) y Rigas Kappatos («16 latinoamericanoi poietes». Ed. A. Karabia. Atenas, 1980), entre otras. Pero faltaba una visión más amplia y la ambición de llevarla a cabo desde España. Hasta entonces, las antologías de poesía hispanoamericana contemporánea concluían en autores como Octavio Paz y Nicanor Parra, nacidos en 1914. Se trata pues de antologías de poetas con una obra consolidada y relevante, centradas en los que Saúl Yurkievich llamó los «fundadores», y que —por citar sólo un libro ya clásico y de referencia obligada— forman el grueso de la *Antología de Poesía Hispanoamericana Contemporánea (1914-1970)*, de José Olivio Jiménez (Alianza Editorial, Madrid, 1973).

La *Antología* de Rodríguez Padrón nace —y así lo confiesa el autor— con la decidida voluntad de ser la continuidad cronológica del período compendiado por José Olivio Jiménez. Once años separan una y otra antología y, evidentemente, en ese período Hispanoamérica ha generado o afirmado la obra de poetas de igual fuste que los «fundadores», aunque algunos en este lado del Atlántico no se hayan querido —o podido— enterar. Disipar esa ignorancia —lamentable para quienes entendemos la poesía producida en Hispanoamérica

y en España como un solo «corpus»; la «poesía hispánica», que dijo Francisco Ayala— es el primer objetivo y el primer reto del trabajo de Rodríguez Padrón. Libro, pues, que va más allá «de la simple satisfacción de los catecúmenos ya convencidos»; libro que es propuesta para un mayor y profundo conocimiento y opción para descubrimientos enriquecedores.

Así Jorge Rodríguez Padrón nos entrega un panorama conjunto en el que confluyen, coinciden y se intercambian varias generaciones ordenadas en tres apartados. De un lado un grupo poético formado por nombres como Liscano o Rojas —los nacidos entre 1915 y 1920— que enlazan con la generación anterior y en los que es posible atisbar también el comienzo de una ruptura, aunque lo de «ruptura» haya que entrecomillarlo y deba ser puntualizado más adelante. Hay un segundo grupo poético —realmente el núcleo de la *Antología* de Rodríguez Padrón— que abarca autores nacidos entre 1920 y 1935. Y aquí se incluyen desde Sologuren, Mutis, Lihn, Juarroz o Gelman hasta Gutiérrez Vega o Roque Dalton. Estos poetas serían los «usuarios de la tradición», según terminología que apunta Pedro Lastra y que Rodríguez Padrón recoge, analiza y amplía. Poetas de una trayectoria cumplida y reconocida, pero sobre los que ha pesado la sombra —¿tutelar?— de los «fundadores», obstaculizando su desarrollo y «sobre todo —escribe Rodríguez Padrón— el normal asentamiento en el contexto histórico que les corresponde». Finalmente nos encontramos con un tercer grupo de poetas más jóvenes, nacidos a partir de 1935 —nombres como Oscar Hahn, Pacheco, Kozer o Cobo Borda— que cuentan con una obra madura y amplia y que suponen el tránsito hacia la poesía más nueva de Hispanoamérica. En resumen: 24 poetas nacidos entre 1915 y 1945 y tres generaciones, aunque generaciones y fechas haya que tomarlas con la lógica y avisada generosa flexibilidad.

Ordenar y sistematizar la producción poética del «gran período creador de nuestras letras», como dice Octavio Paz, era la misión pendiente que Jorge Rodríguez Padrón ha venido a cumplir con acierto. Haciéndolo, además, con la distancia necesaria para señalar rasgos comunes y diferencias; elaborando un marco referencial que, desde el Descubrimiento a nuestros días, supone una propuesta de explicación en lengua española, de otra literatura; incidiendo en fenómenos como el mestizaje o los procesos revolucionarios; atendiendo, en suma, a la actitud de los poetas ante la realidad y el lenguaje. Y al lenguaje, al fin, hemos llegado.

En el estudio preliminar a la *Antología,* Jorge Rodríguez Padrón escribe que en la poesía hispanoamericana de a partir de los años 60 «el lenguaje será protagonista fundamental». Y añade, citando a Félix Grande: «un lenguaje en contienda con su escritor al que a la vez fundamenta y devora». Una poesía simbólica, metafísica, crítica, existencial, exuberante, de experimentación —que todos estos y más registros hay según cada poeta seleccionado—, que además no ocurre en tres momentos sucesivos y diferentes —según pertenezcan los poetas a cada una de las tres generaciones aludidas— sino que construyen una unidad convergente aunque matizada por la diversidad, y, sobre todo, una poesía «siempre en trance de ser». Los poetas de los que se ocupa Rodríguez Padrón hacen del lenguaje su vida, lo aceptan como una incertidumbre, convirtiendo el hecho poético en una aventura que es búsqueda y conquista de la identidad individual y colectiva. Es una poesía de exploración, de riesgo, de rastrear bajo las máscaras y la solemnidad de la historia y su lenguaje un espacio y un tiempo específico en que reconocerse. Es un constante descubrimiento y un perpetuo asombro. Por eso su lenguaje siempre está al borde de lo originario y de lo funcional.

Al nombrarla, la realidad —que acucia y se padece— existe y se hace historia viva y propia. Conquista y no aprendizaje.

Quizás sea esta la propuesta más sugestiva —y una de las más lúcidas— que ofrece Rodríguez Padrón en su análisis de la penúltima poesía hispanoamericana. ¿De qué manera cada uno de los poetas acomete creadoramente esa búsqueda y esa conquista?, ¿qué claves les son comunes y cuáles los singulariza?... A estos y otros interrogantes se aplica a responder Rodríguez Padrón en su estudio preliminar. A él remito. Pero permítanseme todavía algunas otras observaciones.

Señalaba más arriba que el núcleo de la *Antología* de Rodríguez Padrón está formado por los poetas que Pedro Lastra —en término sugerido por Alberto Escobar en una antología de poesía peruana, en 1965— denominaba «usuarios de la tradición». Pero ¿qué tradición? En primera instancia la más inmediatamente antecedente. Esto es: la de los «fundadores». Hacia ellos —Huidobro, Borges, Paz, Vallejo, Neruda...— hay respeto y devociones manifiestas, pero también análisis y decisión de liberarse de la sombra tutelar de su palabra. No se produce, entonces, el «parricidio»; no hay tajo radical ni brusca ruptura. Usan la herencia literaria con que se encuentran, pero ampliándola, continuando los caminos abiertos, no conformándose con ser menos epígonos o repetidores de fórmulas conocidas. Emplean la tradición que les antecede para enriquecerla y hacerla así original. Para llevar la palabra aún más allá del esplendor y la violencia y, con ello, diferenciarse. Son, sí, usuarios de la tradición, pero que se pertrechan de una agudísima ironía porque —como dice Rodríguez Padrón— en ellos sucede «una más explícita confianza en la palabra que no impedirá, sin embargo, una profunda reflexión crítica sobre la misma y sobre su carácter deleznable y confundidor». Su poesía, siendo continuación, es otra y es diferente y es nueva. Pero hay más.

Otra de las propuestas más lúcidas que nos muestra Rodríguez Padrón es la de entroncar esta poesía con otra tradición: la de la mística y el barroco español. Casi todos los poetas de que se ocupa tienen en común casi como una obsesión de recuperar, de volver críticamente a la tradición poética española para «partir de las posiciones más osadas» que en ella se habían dado. Quevedo, sin ir más lejos. No hacer poesía «como» Quevedo, no utilizar servilmente esa otra tradición española, sino emplear el lenguaje con la misma desfachatez, apasionamiento y creatividad. Atreverse a violentar posiciones establecidas. Desarrollar, desde la distancia histórica y geográfica, unas propuestas poéticas a las que incorporan su propia realidad y sus propias interrogantes existenciales. «Los poetas hispanoamericanos —escribe Rodríguez Padrón— ven en Quevedo una actitud paralela a la suya: la asunción del lenguaje heredado, y de las formas de composición poética, pero con la clara intención de violarlo, de manejarlo como una incertidumbre, de contradecirlo desde dentro de sí mismo —como ellos han tenido que "decir otra cosa" manejando un español ya construido y ya viciado artísticamente hablando». Para llegar a esto, asumirán de los místicos, entre otras cosas, su desparpajo ante el lenguaje. Y, así, intentarán reconocerse en la creación poética, en su misma perplejidad. Desde la tradición llegar al origen aún por encontrar.

Hasta aquí algunos de los rasgos que hacen de la *Antología* de Rodríguez Padrón una obra excelente. Pese a los riesgos de partida. Además de llenar una casilla vacía, de ordenar y sistematizar una producción poética notable cuantitativa y cualitativamente, de ofrecernos una lectura crítica muy personal y sugerente, Rodríguez Padrón aún asume otro nuevo

riesgo: el de proponer la necesidad urgente del diálogo, de la confrontación crítica permanente entre una y otra ladera de la lengua. Rodríguez Padrón insiste en la necesidad de un vivir común y recíprocamente el lenguaje como sugestión creadora. Y ello con todas las consecuencias. Se trata de aventurarse a abolir fronteras geográficas y usar, manejar, utilizar la riqueza incuestionable del idioma, no limitándose a seguir modelos determinados, sino transformándolos y recreándolos. Concebir la lengua como un magma riquísimo y compartido del que se pueden obtener los frutos más insospechados. Darnos cuenta, en suma, que los cotos cerrados sólo empobrecen y disminuyen. Y a partir de ahí, que las olas del océano no impidan ver la poesía viva que vive en la otra ribera: la que bulle permanentemente además y más allá de los «fundadores».—*SABAS MARTÍN. Fundadores, 5. 28028 MADRID.*

Imágenes simbólicas*

Es evidente que cuando contemplamos el famoso cuadro del barroco «El sueño del caballero», de Antonio Pereda, nos damos cuenta del simbolismo de la pintura. El caballero duerme sentado en un sillón de terciopelo rojo, elegantemente vestido, con traje de brocado de oro, con chambergo de plumas blancas. Al frente hay una gran mesa sobre la que se amontonan monedas, naipes, libros abiertos, una pistola, una máscara, partituras de música, ramilletes de flores en búcaros, instrumentos musicales, collares, cadenas, un casco de guerra bruñido, un reloj de oro en forma de torre calada, una corona de laurel, una calavera y un telescopio.

Detrás un bello ángel rubio, con las alas extendidas y una gasa al viento, porque acaba de descender de lo alto en raudo vuelo, exhibe una cartela blanca con un emblema que dice: «Eterna pungit, cito volat et occidit», y el dibujo de una saeta disparada de un arco. El ángel dirige la vista hacia el caballero que duerme.

El cuadro de «El sueño de la vida», en realidad, es una alegoría de la vanidad de las cosas terrenas. La relación conceptual de esta pintura con el mundo literario de Calderón, sobre todo con «la vida es sueño», no necesita demostración.

Una serie de cuadros que llevan por título «Vanitas» tienen el mismo significado. Bien sean los de Valdés Leal, como el de los «Jeroglíficos del Tiempo y la Muerte», del Hospital de la Caridad de Sevilla, o la «Vanitas», de Pereda, del Museo de los Uffizi de Florencia o el del Kunsthistorisches Museum de Viena, el significado es el mismo: alegorías de caducidad de la vista, temas para la meditación privada. Una veces los símbolos son claros, pero otras veces cuesta trabajo descifrar el significado oculto de la representación.

---

*E. H. GOMBRICH: *Imágenes simbólicas.* Alianza Forma. Alianza Editorial. Versión española de Remigio Gómez Díaz. Madrid, 1983. (Título original: «Simbolic Images. studies in the Art of the Renaisance». Phaidon Press, 1972.)

En la simbología del barroco del siglo XVII puede hablarse, incluso, del lenguaje de las flores y de los colores. Así lo hacen dos escritores de comedias como Lope de Vega y Tirso. La dama da a entender su pasión si lleva rosas rojas, y la esperanza si lleva en el pelo una cinta verde. En los cuadros, un búcaro con azucenas representa la pureza; una sierpe que se enrosca junto al florero que brillantamente ostenta la diversidad de flores en un bodegón representa el pecado o la idea del desengaño y de la caducidad de las cosas y de los deleites.

Si todo esto que decimos resulta tan evidente en el arte y en la pintura barroca, pudiera no resultar de tanta evidencia en otros períodos de la historia. Precisamente esto es lo que va a hacer el gran crítico de arte E. H. Gombrich: desvelarnos el sentido simbólico de las imágenes pictóricas del Renacimiento y su relación con los textos literarios. Gombrich analiza el potencial simbólico de las imágenes creadas por Botticelli, Rafael, Mantegna, Poussin y otros pintores.

En su introducción, donde fija los objetivos y los límites de la iconología, destaca el principal objetivo del libro, que es: rehabilitar y justificar la vieja idea de sentido común de que una obra significa lo que su autor pretendía que significase. Por eso el intérprete, o sea, el crítico, debe hacer lo posible por averiguar este significado. Esto nos recuerda el estupendo libro del maestro Marcel Bataillon «La Celestina selon Francisco de Rojas», escrito cuando más virulenta era la polémica sobre este libro y otras cuestiones históricas entre Sánchez Albornoz y Américo Castro. Frente a las interpretaciones de «La Celestina», según el crítico de turno, Bataillon oponía la verdadera interpretación del autor, sin cometer anacronismo alguno.

Muchas obras pictóricas y escultóricas del Renacimiento están cimentadas en textos literarios y la analogía es tan grande que a veces el texto sirve de base para la creación de la pintura o de la escultura. Es misión de la iconografía la identificación de los textos ilustrados. «Si se puede hacer corresponder una ilustración compleja con un texto —dice Gombrich— que dé cuenta de sus principales rasgos puede decirse que el iconógrafo ha demostrado lo que pretendía.» La «Iconología» de E. Panofsky es más la reconstrucción de un programa que la identificación de un texto concreto.

En la «Historia de la Literatura Española», de Angel Valbuena Prat, ya se intentó establecer esta correspondencia entre literatura y pintura, aunque sin profundizar demasiado. Especialmente los textos barrocos se interpretaban en relación con la pintura emblemática de la época.

Gombrich señala los textos renacentistas que pudieran haber servido para la pintura. Lomazzo, en el VI libro de su «Trattato», sugiere las imágenes para cada caso: los asuntos bíblicos y de la Antigüedad para los Tribunales de Justicia, las hazañas militares para los Palacios, así como las historias de amor de los dioses. Asimismo, Annibal Caro redactaba los programas para la ornamentación de los palacios. En los «Diccionarios» «había muchos motivos para las imágenes». La «Iconología» de Cesare Riba publicada en 1593 presenta una lista de personificaciones de conceptos y sugiere diversas maneras de facilitar su identificación, dotándolos de atributos simbólicos: una especie de código pictórico para reconocer imágenes. Según Ripa, estos símbolos eran metáforas ilustradas. El método daba resultado con la ayuda de las palabras en forma de emblemas o divisas, como ya hemos señalado en el cuadro de «El sueño de la vida».

Analiza Gombrich los niveles de significado de los cuadros que representan a Tobías y el ángel y muy por extenso «Las mitologías de Boticelli», que es un estudio para el simbolismo neoplatónico de su círculo. La interpretación de las pinturas mitológicas de Boticelli a la luz de la filosofía neoplatónica, con textos de los escritos de Marsilio Ficino, promotor del resurgimiento del neoplatonismo en Florencia, es una hipótesis muy interesante y digna de crédito. Tanto Frederick Hartt como André Chestel, como Erwin Panofsky, aceptaron la importancia del texto principal de Ficino sobre el que Gombrich hace su interpretación. Otros críticos han cuestionado la lectura alegórica de estos cuadros y han propuesto la poesía amorosa de Angelo Poliziano, en vez de las preocupaciones filosóficas de Ficino.

Los cuadros de Boticelli son «La Primavera» y «El nacimiento de Venus». Ambos proceden de la Villa di Castello, que fue adquirida en 1478 cuando Lorenzo di Pierfrancesco de Medicis tenía quince años. Por entonces, Marsilio Ficino le envió al joven Medicis una exhortación moral en forma de horóscopo alegórico en la que le pide que fije sus ojos en Venus, que representa la Humanitas, a la que debe tener siempre presente. Aún más, Ficino pidió a los tutores que se lo hicieran aprender de memoria a su discípulo.

Gombrich en su hipótesis no afirma que los cuadros de Boticelli constituyeran una ilustración de la carta, sino que sugiere que más bien con ellos se pretendiese alcanzar un objetivo análogo.

Marsilio Ficino concedía mucha importancia a la facultad de la vista. Refiriéndose a los jóvenes, decía: «No les habléis de la virtud, presentársela mejor como una atractiva muchacha y se enamorarán de ella.» ¿Deberían su existencia la belleza de la Venus y de la Primavera de Boticelli a estas teorías pedagógicas? Aunque, sin caer en la manía de ver símbolos en todas partes, es muy posible que estas imágenes pictóricas tratasen de recomendar la virtud de la Humanitas a un temperamento tan irascible como el del joven Lorenzo. El cuadro o los cuadros estarían destinados a ejercer un benéfico hechizo, a apaciguar al joven.

Estudia, también Gombrich, la relación que puede tener «la Primavera» con la descripción de Venus y su comitiva en «El asno de oro».

En el ensayo de Gombrich titulado «Una interpretación del Parnaso», de Mantegna, el crítico trata de establecer una relación entre los primeros versos de la «Ucrania» de Pontano con la obra de Mantegna. Palabra e imagen se iluminan mutuamente, aunque fueran concebidas por separado. Isabella d'Este exigió al pintor Giovanni Bellini las condiciones para una pintura destinada a su «Studiolo», quería una fábula antigua que: «representara un tema clásico con un significado». Gombrich establece las correspondencias pictóricas y literarias.

Lo mismo hace con el ensayo sobre «La "Stanza della Segnatura" de Rafael y la índole de su simbolismo».

Rafael, en Roma, da comienzo a la «Camera della Segnatura», donde se muestra cómo los teólogos armonizan la Filosofía y la Astrología con la Teología, y diferentes sabios de todo el mundo discuten de varias maneras. En la «Stanza» de Rafael existe una gran analogía con el discurso de Giovanni Toscanella «Iohannis Toscanella oratio pro legendi initio». Es evidente, como ya lo ha demostrado Julius von Schlosser en su trabajo sobre «Los frescos de Giusto en Padua y los precursores de la Stanza della Segnatura», que ya existía una tradición medieval que asociaba las personificaciones de cada arte o virtud con ciertos au-

tores, por ejemplo, la Geometría con Euclides, la Justicia con Trajano. Este simbolismo no era, pues, un síntoma de paganismo renacentista, sino una tradición.

El capítulo dedicado a la «Hipnerotomaquia», la novela de Franceso Colonna, es de sumo interés. También la moda de los jeroglíficos estaba inspirada en el simbolismo medieval. Esta novela jeroglífica y laberíntica está relacionada con la arquitectura que Bramante y la construcción del Vaticano y del Belvedere, y con su jardín considerado como arboleda de Venus.

Es muy convincente el ensayo dedicado a «La sala dei Venti del Palazzo del Te», en Mantua. Cuando Julio Romano fue a decorar el Palazzo del Te en esta ciudad, se le indicó que seleccionara para su ciclo de frescos temas relacionados con el simbolismo de la dinastía de los Gonzaga. En estas empresas y divisas se concedió un lugar especial a la imagen del Monte Olimpo, que ocupa el centro del techo de la Sala dei Venti. Inspirados en la famosa «Astronomía» de Manilio y en los libros de Firmico Materno se reproducen en los medallones con sus pinturas los signos astrológicos que indican los autores. De la astronomía planetaria vulgar se pasa a la sabiduría más esotérica.

Carlos V visitó el Palazzo del Te en 1530 y quedó admirado pidiendo al Cardenal Cibo que le explicara minuciosamente cada detalle. Se supone que el asesor de la decoración fue Lucas Gaurico, asesor astrológico de Federigo Gonzaga. Aretino también pudo influir prometiendo satisfacer su ansia vehemente de gloria personal y su predilección por las obras de arte erótico. En efecto, las pinturas simbólicas de Julio Romano son de un erotismo perturbador y al visitante actual le extrañan y le atraen por su exageración evidente.

El asunto del «Orión», de Poussin, que en un principio fue tema literario de Luciano, parece inspirarse en la «Mythologiae» de Natalis Comes. Todo ello explica la idea de Poussin sobre la pintura paisajística mitológica. Para Poussin el paisaje llegó a ser algo más que el escenario en que tenía lugar una historia extraña y pintoresca. Su significación más profunda lo elevaba por encima de la esfera de la panorámica realista o de los sueños arcádicos: se penetra del significado del mito y es una visión y una alegoría de la Naturaleza misma.

Si todos los ensayos comentados son interesantísimos, el de mayor interés y profundidad es el que da título general al libro «Icones simbólicas», que se refiere a las filosofías del simbolismo y su relación con el arte. Gombrich, educado en Austria, está acostumbrado desde su más temprana juventud a las pinturas simbólicas del barroco. En el «Thesaurus Antiquitatum», de Graevius, encuentra un sermón titulado «Iconae symbolicae», de Christophoro Giarda, profesor de Retórica, en el que se ensalza la representación de las dieciséis Disciplinas o Artes Liberales que ornaban la sala de lectura de la «College Library». Giarda hace un panegírico del arte de idear imágenes simbólicas. Según él, estas personificaciones no son sólo traducciones de palabras a imágenes, o sea, un mensaje gráfico, sino que estas imágenes representaban ideas platónicas.

La afinidad entre el pensamiento abstracto y la visualización artística está admitida en la tradición didáctica. Las personificaciones están totalmente subordinadas a la idea y también puede ser reemplazadas, sin dificultad, por meros rótulos verbales. Los atributos de las personificaciones significan la necesidad de explicar en términos simbólicos no sólo la actuación, sino su aspecto exterior.

Los hombres de la Edad Media se servían de las imágenes de los antiguos dioses para

la clasificación y la definición de los vicios y las virtudes. La «Iconología» de Ripa deriva del didactismo medieval. Según él, los atributos son como metáforas ilustradas. Afirma en su libro que: «Algunas imágenes persuaden entrando por los ojos, otras mueven la voluntad mediante el uso de la palabra.»

Christophoro Giarda en su «Iconae Symbólica» exalta el carácter especial de las imágenes visuales. Dice en un bello y significativo párrafo: «Antes de la invención de las imágenes simbólicas, las artes y las ciencias deambulaban como extrañas y peregrinas por las moradas de los hombres. Nadie las hubiera podido conocer por su aspecto externo, e incluso con dificultades, por el hombre...

Ni siquiera ha podido nadie guardar recuerdo de ellas en la memoria (salvo los eruditos, cuando en verdad pudieran abordarlas) de no haber fijado con mayor claridad esta institución celestial de la expresión a través de imágenes simbólicas la naturaleza más noble de estas artes en los ojos y el espíritu de todos...

Los otros modos de presentación que en gran número podrían mencionarse no están desprovistas de valor, pero todos ellos exigen una inteligencia muy aguda para ser comprendidos. Las imágenes simbólicas, al contrario, se prestan a ser contempladas, saltan a los ojos de los espectadores, y a través de ellos penetran en su espíritu...»

Cree Giarda, asimismo, que el simbolismo es la forma de la Revelación de Dios, que, en su merced, creó para dar a conocer al hombre las ideas que moran en su mente. «Dios se nos revela en las cosas —dice— si aprendemos a leer sus signos.» A veces una tradición esotérica hacía que la verdad estuviese oculta en fábulas e imágenes misteriosas para evitar que fuera prematuramente profanada. Había que buscar el significado superior. Al profano estas imágenes enigmáticas le ocultaban el significado arcano de lo sobrenatural; al iniciado, sin embargo, le sirven de primer peldaño en la escala que le permite ascender hacia lo divino. Para Giarda el poeta es un pintor de la palabra.

Tasso acude al ejemplo del *pittore parlante*, que es el artista o pintor que forja imágenes simbólicas fáciles de entender por todos, que era una corriente del pensamiento neoplatónico que siguió influyendo en el arte y el pensamiento de la Europa renacentista.

Ya Plotino decía esto refiriéndose a los jeroglíficos de los egipcios, a los que siempre se refieren los autores de emblemas al hacer historia de este género. Dice: «Esculpían en sus templos una imagen para cada cosa. Así, cada imagen era una especie de comprensión, sabiduría y sustancia, todo a la vez, y no razonamiento discursivo y deliberación.»

Estas palabras influyeron enormemente en las teorías de Marsilio Ficino y en uno de los pasajes que ha sido frecuentemente citado como documento fundacional del arte de la emblemática: «Cuando los sacerdotes egipcios deseaban referirse a los misterios divinos no utilizaban los pequeños caracteres de los manuscritos, sino las imágenes completas de plantas, árboles o animales, pues Dios tiene conocimiento de las cosas no por vía del pensamiento múltiple, sino por la forma pura y estable de la cosa misma.

Tus ideas sobre el tiempo son múltiples y cambiantes, cuando dices que el tiempo es veloz o que, por una especie de movimiento de retroceso, vuelve a enlazar el comienzo con el final, que enseña a ser prudente y que trae cosas y se las vuelve a llevar. Pero los egipcios abarcan la totalidad de su discurso en una imagen firme cuando pintan una serpiente alada con la cola en la boca, e igual ocurre con las otras imágenes descritas por Horus.»

En análisis del jeroglífico realizado por Ficino nos explica la moda intelectual que dio

lugar a una gran cantidad de libros sobre emblemas, divisas y empresas a lo largo de los siglos XVI y XVII. En nuestros días los historiadores del arte y de la literatura se interesan por esta clase de formas artísticas y de publicaciones, que tanto fascinó a las generaciones de aquellos siglos, y que a partir del siglo XVIII cayó en desuso y en descrédito. Si todavía nos parece normal acordar música y palabras, ya nos resulta raro dotar a una pintura de una etiqueta y de un poema (como en el emblema) o de un lema (como en la divina empresa).

Piere Le Moine en su «De L'Art des devises» (París, 1666) también señala la fuerza de las imágenes y afirma que la divisa tiene algo de esas imágenes universales otorgadas a los espíritus superiores, con lo cual entronca con la postura platónica renacentista.

Por otra parte, Emanuele Tesauro en su «Cannochiale Aristotelico» (Venezia, 1655) aplica la teoría de la metáfora de Aristóteles a la clasificación de las figuras retóricas, las imágenes y los símbolos. Por este motivo, considera que la empresa perfecta es una metáfora, ya que según su definición de la metáfora es: «significar una cosa por medio de otra».

Para Camillo Camilli, el autor de las «Imprese Illustri di diversi, co i discorsi» (Venezia, 1586), por cierto, un libro con bellísimas ilustraciones, la empresa es más una demostración que una metáfora. A todos estos productos se les ha llamado «Filosofía del Cortesano», y nuevamente vuelven a estar de moda, mediante la reedición y los facsímiles, aunque el propio Gombrich lo ponga en duda, ya que considera estos libros pasados y en parte ininteligibles, y sobre todo que exigía en el lector moderno una buena dosis de paciencia.

La teoría de la metáfora de Cicerón es, quizá, más adecuada y descriptiva. Pensaba él que la metáfora «surge de la necesidad producida por la presión de la pobreza y la deficiencia, pero después se ha popularizado por su carácter placentero y divertido», ya que «cuando se expresa metafóricamente algo que no resulta sencillo comunicar con el término apropiado se aclara el significado que deseamos transmitir por el parecido de la cosa expresa con la palabra prestada». Efectivamente, si captar una idea es menos fácil que verla, así se explica que Cicerón subrayase el poderío de la imagen lingüística basada en la visión, por lo que el emblema parecía brindar una escapatoria a las limitaciones del lenguaje discursivo.

En el epígrafe titulado «La paradoja y trascendencia del lenguaje», Gombrich explica por qué la metáfora se vincula con la paradoja, al tratar de allanar el camino para una interpretación mística de la imagen enigmática.

El poder del símbolo era tan grande que casi era su fuerza mágica. Ficino expresó abiertamente su fe en el poder mágico de la imagen. A esto Gombrich añade lo siguiente:

> «Incluso la idea de considerar que el símbolo existe "por naturaleza" y no "por convención" sólo tiene sentido, como hemos visto, si partimos del supuesto de que los órdenes superiores se revelan a nuestro limitado entendimiento a través del lenguaje de signos de la naturaleza. No somos nosotros los que seleccionamos y usamos los símbolos para comunicarnos; es la Divinidad la que se expresa en el jeroglífico de las cosas sensibles.»

Giarda, fervoroso de las imágenes simbólicas, hace un panegírico de esta forma de manifestarse el arte; dice: «Me estremezco al ensalzar la sabiduría de los hombres que en un principio fijaron las imágenes simbólicas de las Artes y las Ciencias. Pues, ¿qué podríamos desear, habrá algo más adecuado para poner de manifiesto la excelencia de esas vírgenes

celestiales, para deleitar los espíritus de los espectadores y encender en el alma un ardoroso deseo de ella? ¿Ibamos a querer dotes de persuasión? Son éstas como mensajes silenciosos, intérpretes mudos, testigos autorizados merecedores de completa fe. ¿El placer de la elegancia? ¿Qué lente, qué espejo, qué arco iris en el cielo mostró nunca al Sol para deleite tanto de los espectadores como las imágenes simbólicas, esas esclarecidísimas lentes, esos espejos de insuperable brillantez, esos maravillosos arcos iris que muestran las formas de las Ciencias del modo más elegante? ¿O íbamos a querer el don de despertarlas pasiones? Las cadenas de oro que se decía salían de la boca de Hércules y ataban los oídos y los espíritus de los hombres nada son comparado con el atractivo que ejerce este arte.»

«La naturaleza natural a que apela Vico es la necesidad que tiene la mente primitiva de pensar y hablar en metáforas. Pues en la «Nueva Ciencia» de Vico ya no se considera que la metáfora sea un adorno del lenguaje, una especie de artificio que al orador o al poeta les resulta conveniente analizar y dominar. No podemos pensar más que en metáforas, y si esto le ocurre al hombre de esta época tardía de la historia en que ha sido cultivado y perfeccionado el pensamiento racional, en esta necesidad debe estar la clave de la mentalidad de épocas precedentes que propiciaron el mito y la poesía.

«Excede... nuestro poder», dice en un párrafo famoso, «penetrar en la vasta imaginación de aquellos primeros hombres cuyas mentes no eran en lo más mínimo abstractas, refinadas ni espiritualizadas, porque estaban inmersos por entero en los sentidos, arrastrados por las pasiones, enterrados en el cuerpo.»

Así fue creando su teoría de la mentalidad del hombre primitivo, que se convierte en poeta por la fuerza de las circunstancias y crea imágenes y símbolos no a partir de una sabiduría superior, sino como herramientas para adaptarse a un mundo que no comprende.

Todas estas afirmaciones, en cierto modo, justifican toda la imaginería de la religión católica, pues ¿que hablaría más a las mentes primitivas de los creyentes que un Cristo crucificado, una Dolorosa, un San Martín partiendo la capa, un San Sebastián asaetado, un Niño Jesús bendiciendo a los fieles, o un Santo anacoreta cubierto de pieles o de andrajos, puro ejemplo de la pobreza? Debido a esta fe en las imágenes simbólicas durante el siglo XVII se poblaron de alegorías y símbolos los monasterios e iglesias de España, Italia, Austria y la Alemania Católica.

También Galileo Galilei, en su diálogo sobre «Los dos grandes sistemas», escribía un panegírico de la pintura y de los símbolos visuales, aunque no por eso dejase de hacer una enorme alabanza de las maravillas de la escritura, que nos permite hablar, gracias a los libros con la gente que aún no ha nacido, en los espacios de tiempo indefinido —mil o diez mil años, decía él.

Vico, en su «Nueva Ciencia», va más allá de todas las interpretaciones que se han hecho sobre el símbolo y la metáfora para explicar el poder de las artes visuales. El creía que la metáfora no es sólo un adorno del lenguaje. Cree que no podemos pensar más que en metáforas. «Excede nuestro poder —dice en un párrafo famoso— penetrar en la vasta imaginación de aquellos primeros hombres cuyas mentes no eran en lo más mínimo abstractas, refinadas ni espiritualizadas, porque estaban inmersos por entero en los sentidos, arrastrados por las pasiones, enterrados en el cuerpo.»

Si el siglo XVIII ataca los símbolos, la emblemática, los jeroglíficos, las empresas y la literatura de divisas en aras de la claridad y de la razón, el resurgimiento del neoplatonismo

se produce con el romanticismo, y concretamente con la «Symbolik», de Creuzer, en 1810. Para Hegel y sus contemporáneos, el Apolo del Belvedere no era un mero símbolo del dios Sol, sino una manifestación genuina de lo divino en forma humana.

«No cabe duda —dice Gombrich— de que esta concepción que consideraba el arte instrumento de revelación espiritual y se convirtió en elemento esencial de la tradición alemana influyó activamente sobre el modo en que las personas cultas abordaron las obras de arte.» Beethoven creía que la música era símbolo de lo inefable. Schopenhauer pensaba que la música representaba las ideas platónicas.

De nuevo, el erudito suizo Jakob Bachofen repite la vieja doctrina con nuevas palabras: «...el lenguaje enlaza partes aisladas y tan sólo puede afectar la mente por etapas. Sin embargo, si algo ha de ganar ascendiente sobre la conciencia, el alma necesariamente ha de aprehenderlo en un instante... los símbolos son signos de lo inefable, de lo inagotable, tan misteriosos como necesarios».

Ese es el camino que lleva de la fe romántica en la superioridad del símbolo a los movimientos neorrománticos de los simbolists y a sus sucesores del siglo XX. Freud, también, tomó del romanticismo muchas de sus ideas sobre el simbolismo.

No obstante, el resurgir de la simbólica, y de la parte importantísima que los símbolos tienen en la obra de arte, Gombrich termina su ensayo haciendo un elogio del lenguaje como sistema finito y a su flexibilidad y a su potencial de crecimiento creativo, pero advierte finalmente que: «tal vez sólo aprendiendo a apreciar las maravillas del lenguaje podamos también aprender a comprender el desarrollo de esos sistemas alternativos de metáfora que dotan al gran arte de más profundidad de la que nunca tendrá ningún jeroglífico *místico».—CARMEN BRAVO-VILLASANTE. Arrieta, 12. MADRID 28013.*

«El Sur»

«El Sur» es una de las dos novelas cortas que componen el primer libro de narrativa de Adelaida García Morales, recién publicado por la Editorial Anagrama [1].

«El Sur» llega avalado por el éxito de la película de Víctor Erice y del mismo título, cuyo guión tuvo como base dicho relato. En ambas narraciones, la literaria y la cinematográfica, el tejido argumental consiste en un sutil encaje de bolillos, poéticos y psicológicos, en el que se va trazando la nostalgia de una adolescente por su infancia para siempre perdida y por su padre recién suicidado.

[1] *«El Sur»,* Adelaida GARCÍA MORALES. Editorial Anagrama, Barcelona, 1985.

Víctima de una fracaso afectivo, y, por tanto, también comunicativo, el padre de esa joven —la Adriana literaria y la Estrella cinematográfica— parece haberse quitado la vida por no poder sobrellevarla en medio de la incomprensión de todas las mujeres. Tanto de las que conviven con él (su mujer, la amiga de ésta, la criada), como de las que en el pasado formaron su entorno familiar: su madre, su hermana, su niñera, y, sobre todo, Gloria, la primera novia juvenil. Gloria era el primer amor, del que queda un hijo al que nunca llegará a conocer pero al que dolorosamente intuye, como antídoto del desamor en que vive.

Sólo Adriana adora a su padre, a pesar de que tampoco logra comprenderle, ni mucho menos salvarle de su evidente y casi insultante sufrimiento, que al final puede más que él.

Aparte del dolor insoportable de vivir separado de la única mujer que ha amado verdaderamente, lo que al padre de Adriana le resulta en la vida también en extremo difícil es asumirse como uno de los vencidos de la guerra civil. Su atormentada vida en el Norte es la consecuencia de su derrota y del consiguiente exilio, en el que únicamente puede vivir asocialmente, al margen. Más que vivir, sobrevive, se sobrevive a sí mismo y al hecho de haber apostado por un poder que ha sido derrotado, quedándose al principio en el refugio, pueril y mágico, de otro poder inofensivo y escatológico, materializado en el péndulo y realzado en la energía derrochada en su actividad como zahorí. Un poder socialmente proscrito y hasta irrisorio, un poder sucedáneo que no basta para paliar el vacío de la otra derrota, colectiva e individual, política y amorosa.

Al fin sucumbe a sus propios verdugos interiores: la cobardía, la culpa, el resentimiento. Y cuando él muere, su hija Adriana se deja llevar por la dinámica reminiscencia e intenta eternizar el tiempo del amor filial, ya sin objeto, y desanda los pasos del exilio que su padre ha vivido en el Norte para dirigirse al Sur por él añorado, evocador y sugerente.

El Sur es Sevilla, la ciudad hecha de «piedras vivientes, de palpitaciones secretas». Y Sevilla es la casa señorial con un patio de suelo de mármol y una fuente cantarina en el centro. Allí termina Adriana por encontrar la esencia del ser exiliado de su padre, susceptible de sintetizarse elípticamente en la machadiana frase: «Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla...».

El Sur luminoso, tan distinto al umbrío Norte, es un lugar en el que la luz sirve de nexo integrador al tiempo y al espacio, relativizados en gracia, desgarro, ligereza y poesía.

El Sur luminoso, tan distinto al umbrío Norte, es un lugar en el que la luz sirve de nexo integrado al tiempo y al espacio, relativizados en gracia, desgarro, ligereza y poesía.

El Sur es la fuerza deslumbrante del sol, cuyos rayos cegadores vivifican la piedra y la carne de la ciudad hispalense, ese ámbito maravilloso incompatible —tanto en el relato literario como en la película— con el ánimo sombrío y atormentado del protagonista, el padre de Adriana. Es ella la que llegará al Sur, a través del camino iniciático que sigue aún después de la muerte de su padre, pero sólo en el relato literario de Adelaida García Morales la vemos culminar su llegada al lugar objeto de la nostalgia.

Víctor Erice, por el contrario, quizá por ser él mismo norteño, vasco, no ha querido asumir para su protagonista cinematográfico —a quien nos presenta al final reducido a la imagen de las piernas inmóviles de un cadáver tendido en la tierra húmeda, residuo de una violencia autoaniquiladora— ese Sur luminoso, vital y contemporizador, donde el drama e incluso la tragedia diluyen en la belleza y en la gracia de sus perfiles. Ese Sur descrito por Adelaida García Morales con un encantador estilo literario, lleno de transparencia narrati-

va, afinada a veces hasta la perfección de una natural musicalidad lingüística, rasgo literario genuino de tantos poetas y prosistas andaluces, a cuyas grandes obras ha de sumarse ahora «El Sur», de la sevillana García Morales.

«El Sur» es el lugar donde la luz se enhebra de palabras certeras y límpidas, para bordar la belleza en el manto de aire de la poesía.

«El Sur» es el deslumbrante objeto de una nostalgia tenebrosa, pero transparente y resignada.

«El Sur» es el troquel en el que la esperanza se afina, mientras existe. La renuncia a la utopía como satisfacción del deseo, en pugna —sin éxito— por servir de alternativa a la siempre insatisfactoria realidad.

«El Sur» es el horizonte solar al que se vuelven las miradas, desde la sombría desolación del presente, fugitivo e inalcanzable, incomprensiblemente veloz hacia el agujero negro de la muerte.

«El Sur» es la afirmación-negación, literariamente dialéctica, de la perenne fugacidad del tiempo humano, encarnado en materia fungible y perecedera.

Sólo la energía permanece; sólo como parte del espíritu universal puede considerarse al espíritu humano imperecedero. Más allá de la muerte sólo hay una señal para aventurarse en vida: la palabra, ese medio de evocación de un ámbito al que siempre revierte, como un eco, el acontecer vital de los seres humanos. En ese marco, la vida de los hombres no es sino signo o señal de un inabarcable acontecer mucho más vasto, a cuyos confines y profundidades únicamente la poesía puede llegar.

La poesía es el único lenguaje inteligible acerca de lo sublime, y lo sublime, en *«El Sur»,* no sólo está en lo que se evoca —el sentido último de una vida incomprensible, la del padre de la protagonista—, sino también en el alcance comunicativo, en la forma poético-narrativa en que esa evocación, el hecho de la comunicación literaria, se realiza.

El lugar de encuentro y consumación del binomio auténtico escritor-lector se halla, en *«El Sur»,* en ese punto de inflexión, de reflexión teórico-práctica y recíproca acerca del soporte existencial de la literatura misma: el recurso a la comunicación simbólica como uno de los medios esenciales para sobrevivir, incluso más allá de los límites biológicos de una vida humana. La muerte del padre de la protagonista es negada en cuanto tal —y, por tanto, ya no es muerte, sino una forma de vida— mediante el conjuro subliminal que de ella hacen las palabras. La muerte es negada a partir del momento en que empieza a ser afirmada como ausencia.

Todo *«El Sur»* es una metáfora de la palabra como poder, como recurso de la evocación práctica de una presencia fugaz que ya es ausencia eterna.

«Ha sobrevivido tu silencio», le dice/escribe al final la autora/protagonista al padre muerto/objeto de evocación poética. Pero el silencio superviviente sólo puede germinar en la tierra que fertilizan las palabras.

También las palabras, en *«Bene»* —la segunda novela corta que completa el volumen de *«El Sur»*— se presentan como el elaborado recurso literario mediante el que se conjura el temido e inquietante silencio de la muerte.

«Bene» es la historia de la incidencia de un zombie en la vida de los seres que, de cerca o de lejos, formaron parte de su entorno, antes y después de la muerte, a la que tratará de arrastrar a los seres que ama. A través de ese zombie, que ha sido, antes de ahorcarse, el

padre y amante de Bene, la gitanilla adolescente cuyo sino va a ser manifestarse como una tenaz mujer fatal, la desgracia se irá apoderando del mundo de todos los vivos que conviven con Bene, en especial el también adolescente Santiago, hermano de la protagonista, a la que, asimismo, arrastran los muertos a su mundo.

Lo mismo que en *«El Sur»,* la desolación de una infancia desamparada y solitaria, consecuencias de una ruptura de la unidad familiar por unas causas que siempre aparecen oscuras, o cuando menos difusas, los protagonistas son adolescentes atenazados por la angustia de tener que enfrentarse solos a un mundo que se les aparece como hostil e incluso tenebroso, como el presagio de una amenaza de graves peligros.

La eficaz, por lo sobria y certera, descripción que de esa atmósfera de espanto, entre escatológico y telúrico, que tanto en *«El Sur»* como en *«Bene»,* pero más en esta última, hace Adelaida García Morales, convierte la lectura de su refinada y sensible prosa en un ejercicio de delicada fascinación, ante la que conviene conservar, no obstante, una cierta distancia, objetiva y deshumanizada (en el sentido orteguiano) para no dejarse arrastrar en exceso a ese evocado mundo de terror y pánico que es el reino de la muerte.

Es el espíritu de la poesía romántica, siempre renovada, lo que alienta en las páginas de esos dos pequeñas grandes obras maestras de la fascinación literaria. Un espíritu becqueriano, tal vez inconsciente, y una manifiesta evocación de Hölderin, el romántico alemán que antes y después de escribir «¿Qué podemos amar que no sea una sombra?» —la cita bajo la que comienza *«El Sur»*—, sufrió en su propia vida la orfandad, el desamor y la carencia de firmes referencias realistas.

La invocación, el uso de la segunda persona, no parece, en estas dos novelas cortas de Adelaida García Morales, un mero artificio de narradora, sino algo mucho más auténtico: las reminiscencias del propio ser de la escritora que trata de objetivarse a sí misma literariamente, como metáfora de una vida humana específicamente comunicativa.

«No sé qué extraño poder ejerce sobre mí lo que ya ha dejado de existir. Especialmente sobre mí, hundida ya para siempre en una existencia desvaída, donde lo real desaparece de tanto estar ahí, mostrándose y repitiéndose con avidez».

La única forma de impedir la desaparición de lo real, y de hundirse peligrosamente en una confusa irrealidad, es reconvertir el presente continuo pero fugaz, donde lo existente se realiza, en una sólida estructura de palabras, es decir, en una obra de literatura, capaz de sostenerse, según las propias normas de la evocación poética, y de mantenerse en esa inconcreta dimensión del arte en que la realidad, sin embargo, deviene objeto concreto de referencia, de reminiscencia omnipresente e intemporal.—*MARI LUZ MELCÓN. Extremadura, 32-1.º B. GETAFE (Madrid).*

Pobreza y asistencia en la España de los Austrias*

Analizar lo que en la teoría y en la práctica ocurre en la España de los Austrias en relación con los pobres y su asistencia viendo, en su caso, la distancia que la separa del resto del Occidente europeo, es lo que la autora del presente libro intenta. La razón que arguye es, entre otras, el hecho de que, aunque cuatro de estos cinco conocidos pensadores, J. L. Vives, J. de Robles, D. de Soto, M. Giginta o C. Pérez de Herrera, mantuviesen tesis favorables al control o eliminación de la mendicidad pública, y a pesar de que a los dos últimos se hayan dedicado recientes estudios —algunos de ellos ya tenían ocho años en el momento de la publicación del libro comentado [1]—, lo cierto es que, según L. Martz, el que parece haber conseguido la fama es Domingo de Soto, siendo todavía varios los historiadores que mantienen que España permaneció sin ser afectada por los acontecimientos, reformas e ideas que sobre la pobreza y su asistencia dominaron la Europa del siglo XVI. Criticar esta visión es uno de los propósitos —y también uno de los logros— de este libro.

La vía expositiva es la habitual en este tipo de temas: una primera parte del libro se centra en la descripción de las líneas nacionales predominantes: tratados sobre el socorro de los pobres, la formulación de la política de la Corona, el desarrollo de los decretos tridentinos o el nacimiento de las nuevas órdenes hospitalarias. Tras esta exposición general se pasa al estudio del caso concreto de la ciudad de Toledo (págs. 93-236), ciudad que, al ser no sólo un importante centro manufacturero e intelectual, sino sede arzobispal y una de las más populosas y ricas de Castilla en el XVI, resulta altamente significativa para el estudio de la pobreza y la asistencia en la España de la época.

La temática de la primera parte del libro podía hacer temer el desarrollo que no fuera sino síntesis de obras ajenas. No obstante, sin dejar de recurrir necesariamente a ellas, la autora va más allá realizando un análisis —a veces un tanto polémico— de una evolución ya harto conocida en sus líneas generales, si bien no tanto en sus desarrollos concretos. Son éstos los que resultan más interesantes en esta parte, ya que la autora viene a completar en algunos casos, iluminándolas, algunas de las importantes y básicas aportaciones que ya hicieran J. A. Maravall, M. Cavillac, J. Pérez, B. Bennassar, A. Redondo o, años antes, Jiménez de Salas —por no citar sino algunos de los más representativos—. Este es el caso,

---

*LYNDA MARTZ: *Poverty and Welfare in Habsburg Spain. The Example of Toledo.* Cambridge University Press. Cambridge, Londres, N. York, 1983. XVII-226 pp.

[1] M. CAVILLAC: (1975). Estudio preliminar al *Amparo de Pobres*, de Cristóbal Pérez de Herrera. Madrid, 1979. «La reforma de la beneficencia en la España del siglo XVI. La obra de Miguel Giginta». *Estudios de Historia Social,* n.º 10-11. Madrid. J. A. MARAVALL: (1979). «De la misericordia a la justicia social en la economía del trabajo: la obra de Juan de Robles». *Moneda y crédito,* Madrid. (1981): «Pobres y pobreza, del medievo a la primera modernidad», *Cuadernos Hispanoamericanos,* n.º 367. A. REDONDO: (1979). «Pauperismo y mendicidad en Toledo en época del Lazarillo», en *Homenaje a N. Salomón.* Barcelona.

por ejemplo, de su análisis sobre las luchas teóricas y prácticas que se suscitan en España con ocasión de los intentos —logrados en algunas ciudades— de llevar a cabo la concentración hospitalaria, reduciendo muchos de los pequeños hospitales existentes a uno mayor y, se sostenía, más eficaz.

El escaso recurso que L. Martz hace de las fuentes literarias que «ofrecen más luz sobre el carácter y los prejuicios de los autores que sobre los pobres, siendo tan diversas en el siglo XVI como lo son hoy las opiniones sobre la pobreza y los pobres» (pp. 200-201), queda en parte compensado por su análisis ceñido y generalmente bien documentado, con abundante empleo de fuentes directas, si bien en algunos casos sería de desear que se recurriera a obras que completaran los datos que la autora aporta: es el caso, por ejemplo, del libro de J. I. Carmona sobre la concentración hospitalaria de Sevilla, en el que se analiza detalladamente el proceso de reducción sevillano al que, por otra parte, L. Martz aporta algún nuevo dato [2].

No permanece España ajena a las reformas europeas, si bien, al igual que ocurre, las opiniones no sean unánimes. Pero la obra de Vives, sabido es, tiene directas repercusiones en la península, en donde enlazará con una línea de regulación de la mendicidad pública que ya venía de los últimos siglos medievales. Muchos apoyarán las ideas de reforma: está la decidida postura de los procuradores en las Cortes castellanas, el apoyo de la Corona, tanto en lo que hace a la regulación de la mendicidad (1534, 1540, 1565, etc.) como a los intentos de concentración hospitalaria; también está el apoyo de algunos significativos eclesiásticos, como el cardenal Tavera —autor de la larga introducción de la ley de 1540 en la que se establece un sistema legalizado y controlado de mendicidad pública—, o Ignacio de Loyola y su orden —sus tesis se verán plasmadas en buena medida en la reforma hecha en Azpeitia—, y también parte de los teólogos de Salamanca, que, con Juan de Robles a la cabeza, apoyarán las reformas llevadas a cabo en Zamora. Otros defensores y propagadores de las tesis reformistas serán Juan de Avila y sus seguidores, que, como Juan de Dios o Antón Martín, jugarán un importante papel en el desarrollo hospitalario del XVI, dando lugar a una nueva orden religiosa, aprobada por el Papa en 1586.

Un aspecto básico de la reforma es la que ha de hacerse con las instituciones caritativas, fundamentalmente los hospitales. Hay que señalar, con la autora, que en el término Hospital General existen dos claras acepciones en el siglo XVI: la que se refiere a un centro de asistencia médica, centrada fundamentalmente en la atención a los enfermos y la que alude a otro tipo de institución: aquélla que sólo recibe mendigos. Es en este último tipo en el que hay que incluir las instituciones proyectadas por M. Giginta o por C. Pérez de Herrera; en el caso del primero es de notar lo que L. Martz dice: llamar a las fundaciones de Madrid o Toledo Casas de Misericordia, como hasta ahora han hecho todos los historiadores, es un error; porque ambos fueron llamados Hospitales Generales en su momento y porque esta denominación —la correcta— puede también servir como lazo entre los hospitales castellanos y el mejor conocido Hospital General que florece en Francia en el XVII (pág. 73).

En lo que hace al Hospital General, entendido en su primera acepción, los intentos por reducir los pequeños hospitales, inadecuados e inútiles en la mayor parte de los casos, en

[2] J. L. CARMONA: (1979). *El sistema de la hospitalidad pública en la Sevilla del Antiguo Régimen.* Sevilla.

un gran establecimiento general (sabido es que las Cortes propondrán que éstos sean dos en las grandes poblaciones: uno para los enfermos que sufren males contagiosos y el otro para el resto), se venían produciendo en España desde fines del XV. En el XVI éstos se renovarán y el rey Felipe II conseguirá un breve papel que, en 1567, colocará la concentración bajo la supervisión de los prelados. A pesar de la autorización papal y del apoyo real no va a producirse una gran actividad concentradora y solamente en aquellos casos en que se produzca una acción conjunta entre la Corona y la autoridad eclesiástica acaba culminando la tentativa; en los que hay una oposición eclesial fuerte, como ocurre en Córdoba o el mismo Toledo, no cuaja la reforma. Para ilustrar esto la autora expone el caso de un pequeño pueblo de Avila, Martín Muñoz, en donde, a pesar de tener cinco hospitales, no existe ningún enfermo en ellos, careciendo por completo de asistencia médica, de tal modo que, cuando ésta se necesita, es preciso acudir a los pueblos vecinos. La concentración en este caso se logra debido al apoyo confluyente de las dos autoridades vecinas. Pero, no obstante, las resistencias activas y pasivas, la concentración hospitalaria se llevó a cabo en muchos lugares de Castilla: Madrid, Sevilla, Valladolid, Salamanca, Toro, Jaén, Antequera, Medina del Campo, Plasencia, Segovia, etc., suponiendo L. Martz que, de disponer de una documentación accesible, la lista se ampliaría.

En lo que hace al Hospital General en su segunda acepción (hospicios, casas de misericordia o albergues), la exposición hecha por la autora de las líneas reformadoras de los principales pensadores sigue las pautas conocidas, si bien debe señalarse su visión de la importancia —no sólo negativa— de las tesis de Domingo de Soto, y su influencia en las obras de los teóricos posteriores, Giginta incluido. Cabe aquí destacar una nota que L. Martz señala y que considero es una de las más significativas de todos los intentos reformistas: el papel que el trabajo desempeña en los mismos, pero el trabajo entendido en tanto que vehículo de reforma moral más que como instrumento económico. Es ésta una interpretación que algunos considerarían excesivamente parcial, aunque pienso que la autora, que insiste repetidamente en la escasa articulación de los capítulos que los reformadores indican a la financiación de sus respectivas obras, de argumentos que la apoyan suficientemente.

La segunda parte del libro, centrada en la ciudad de Toledo, expone —nuevamente según el esquema clásico en estos estudios— la población, su estructura, las incidencias en la misma de las sucesivas crisis económicas que tienen lugar desde las últimas décadas del siglo, así como la que supone el traslado de la capital de la corte a Madrid, etc., para pasar seguidamente al estudio de las instituciones caritativas toledanas: hospitales y cofradías, analizando detalladamente el Hospital fundado por el cardenal Tavera y la Cofradía de la Santa Caridad.

Al igual que las informaciones que proporcionan las actas de las visitas realizadas a otros hospitales peninsulares, nos encontramos en éste que L. Martz estudia con similares características: informes centrados en los aspectos administrativos más que en los médicos o en los relativos a los pacientes (el Hospital admite todo tipo, salvo los contagiosos). Aun así, como señala la autora, éste es uno de los hospitales que cuenta con una más continuada documentación, que llega al siglo XVIII, lo que permite extraer ciertas conclusiones de funcionamiento; el número de pacientes tratados en él lo cifra la autora en una media de unos quince diarios, número que aumenta en las épocas de crisis y epidemias, siendo los

meses de septiembre y octubre los que registran mayor número de ingresos en los años normales. Aunque las enfermedades tratadas apenas aparezcan detalladas, o de hacerlo lo están de modo muy esquemático, lo cierto es que, a diferencia de lo que ocurre en otros hospitales de Toledo (el del Rey o San Lázaro, por ejemplo), los pacientes del Hospital de Tavera están bien tratados: se lleva una ficha de los mismos —que se encuentra encima de la cama de cada uno— y el médico está obligado a visitarlos dos veces diarias. Los miembros del servicio son los habituales en este tipo de establecimientos: cirujano, barbero, farmacéutico, enfermera, junto a los sacerdotes encargados del cuidado espiritual —tan importante, señala la autora, como el material, hasta tal punto que en algunos casos se considerará como sanados a los pacientes que han muerto cuando lo han hecho habiendo recibido los sacramentos, y, por tanto, en gracia—. Son las finanzas lo más documentado: las provenientes de las mayordomías (seis), los juros y los censos en que la hacienda de este rico hospital consiste. Cuando la crisis del XVII afecte sus finanzas, lo mismo que lo hará con tantos otros establecimientos hospitalarios, la respuesta será similar a la de todos: reducción de los pacientes y las raciones distribuidas a los mismos, continuación de idéntico personal.

Como en todos los estudios relativos a la época, el problema de documentación impide realizar un análisis de la procedencia social, de las profesiones y medios de vida de los pacientes ingresados, si bien se ve cómo entre ellos es predominante el número de hombres, generalmente jóvenes (entre los 12 y los 25 años). De los 776 pacientes que la autora analiza la mayor parte no habían nacido ni eran vecinos de Toledo, cosa que parecía ocurrir en otros lugares de Castilla, lo que le hace pensar que la movilidad de la población pobre era allí bastante más alta que en otros lugares del sur francés, por ejemplo.

Pero si en el Hospital predominan los hombres, en la recepción del socorro distribuido por las parroquias o con ocasión de alguna manda testamentaria hay un predominio claro de las mujeres: «beatas», viudas, casadas con hijos a las que el marido ha abandonado, doncellas, etc. Junto a las mujeres, otros grupos sociales reciben especial atención: los niños y los jóvenes. Analiza las instituciones de los Niños de la Doctrina —que funcionan en muchas ciudades castellanas—, así como la figura del Padre de Mozos, que tampoco era, como se sabe, privativo de Toledo. En cuanto a los niños, también en esta ciudad se da el fenómeno, tan común, de la exposición: el Hospital de Santa Cruz será el que los recoja, encargándose de enviarlos con nodrizas (generalmente mujeres pobres, procedentes muchas del campo), a las que pagará el salario correspondiente y vigilará para que cumplan correctamente la función. La mortalidad era alta —si bien no se pueden dar cifras exactas— en los primeros años y aquéllos que los superaban eran colocados en el servicio doméstico o como aprendices hasta la edad en que pudieran contraer matrimonio o, generalmente en el caso de las mujeres, entrar en religión, todo ello según un esquema que, como A. Rubio Vela ha mostrado en su estido del hospital fundado en la Valencia del XIV por B. des Clapers [3], parece ser también común al funcionamiento de estos hospitales.

Las notas que anteceden no son sino un apunte de lo que este libro de L. Martz contiene. Para un lector español resultará en gran parte conocido lo que la autora expone en los primeros capítulos, si bien considero que algunas de sus interpretaciones establecen una visión matizada sobre los partidarios de la reforma de la mendicidad en España. Lo que re-

[3] A. RUBIO VELA: (1984). *Pobreza, enfermedad y asistencia hospitalaria en la Valencia del siglo XIV*. Valencia.

sulta nuevo es el estudio de las instituciones hospitalarias de Toledo y es por ese camino —estudios concretos, documentados seriamente y que no pequen de generalizaciones excesivas— por donde se puede lograr uno de los propósitos que el libro declara: presentar una amplia exposición que sirva para investigaciones posteriores. Sólo cuando se disponga de una suficientemente amplia documentación sobre los lugares más representativos —y Toledo es uno de ellos— se podrá llevar a cabo una síntesis (que en este libro no se encuentra) que aúne el estudio de los centros analizados y que integre, junto a las fuentes diplomáticas, las literarias, iconográficas y cronísticas que permitan una visión más amplia y ceñida, que no quede limitada a las meras instituciones caritativas. El libro de L. Martz, amplio y *documentado, es un paso más en este conocimiento a lograr.*—CARMEN LÓPEZ ALONSO. *Facultad de Ciencias Políticas y Sociología. Universidad Complutense. MADRID.*

Para recuperar mundos de exilio

Memoria rota. Exilios y heterodoxias es el sugestivo título de la colección a la que pertenecen los tres libros que comentamos —*Cristal herido, El pozo de la angustia* y *La isla*—* tiene por finalidad el sacar a la luz, de una manera unificada, la obra literaria de los numerosos españoles que, debido a los quebrantos de la guerra civil, tuvieron que llevar a cabo su tarea cultural fuera de su propio país.

La editorial ANTHROPOS pretende así adentrarse, más y mejor, en el conocimiento y estudio de la peculiar producción cultural hispana. La llamada Editorial del Hombre, llevada por su profundo convencimiento de que el exilio español «ha alumbrado e irradiado una nueva cultura» —y de un modo especial en América Latina—, ha decidido dar a conocer toda esa labor realizada por científicos, filósofos, profesores, escritores, poetas e intelectuales españoles, que han dado testimonio con sus numerosas publicaciones.

Entre los autores que forman parte de esta colección destacan los nombres de Juan David García Bacca, Joaquín Xirau, Ramón Xirau, Eduardo Nicol, José Gaos, Eugenio Imaz, Antonio Ramos Oliveira, Juan Larrea, Eugenio F. Granell, José Ferrater Mora, María Zambrano, Manuel Andújar, José Bergamín, José Herrera Petere, Eduardo y Rafael Dieste, Eduardo Blanco Amor, Lorenzo Varela, Luis Seoane y Arturo Cuadrado.

Otra faceta importante de la que se ocupa «Memoria rota» es la del llamado «exilio interior», que lo forman escritores, poetas, dramaturgos, «a quienes por diferentes razones les

* Manuel ANDÚJAR: *Cristal herido;* José BERGAMÍN: *El pozo de la angustia;* Rafael DIESTE: *La isla* y *Tablas de un náufrago,* Anthropos, Barcelona, 1985.

fue negado publicar y difundir sus obras». Aquí veremos los nombres, entre otros, de Eusebio García Luengo, Marcial Suárez, Jorge Campos, Manuel Pilares, Benjamín Jarnés y Cándido Fernández Mazas.

Para ocuparse de dar a conocer más y mejor el mundo cultural de una «España peregrina» y de una «España clandestina» del presente siglo, ha nacido en 1985 esta nueva colección de ANTHROPOS, dirigida por Carlos Gurméndez.

Buceador del mar de las ideas

Rafael Dieste, nacido en Rianxo (La Coruña) en 1899 y fallecido en 1981, abre con dos de sus ensayos claves los títulos que integran «Memoria rota». Autor de narración, teatro, poesía y ensayo crítico, estético, filosófico y matemático, Dieste, poco y parcialmente conocido, nos ofrece con la reedición de *La isla* y *Tablas de un naufragio,* la posibilidad de viajar por lo maravilloso metafísico y bucear en el inmenso mar de las ideas.

Por su parte, Carlos Gurméndez, como autor del prólogo, invita al lector a viajar por «este mundo de las ideas sensibles y prácticas», ya que considera a Rafael Dieste «experimentado guía que os llevará por difíciles, torturantes y a veces complejos caminos hacia la verdad luminosa que reflejan los sentidos corporales, siempre vivos y alertas».

Carmen Muñoz, esposa de Rafael Dieste, al hablar sobre *La isla* dice: «Creo que uno de los aspectos más singulares de este texto es que fue totalmente dictado, en un gozoso impulso de creación que duró sólo siete días.»

También Carmen nos dice en las dos cartas incompletas que en el comienzo de esta edición se publican, de los estados de ánimo y visión del mundo de su marido allá por el año 1945, fecha en que comienza a escribir: «Su voluntad de conocimiento —escribe—, de claridad, de esperanza, de afirmación del hombre y el mundo, por una parte; por otra, los millones de muertos, los campos de concentración, los cientos de miles de gentes sin patria ni hogar... El juego de la política internacional, en que cada país mantenía en lo posible sus supuestos, y sus particulares intereses, imperiales o nacionales —o ambas cosas— en medio de tanto heroísmo, tantos horrores, tantas muertes.»

«Rafael —dice también—, lejos de estar en la luna o absorto en sus meditaciones, como hubiera podido suponerse, tenía un sentido político extraordinario y hacía predicciones que parecían muy extrañas y que luego venían a cumplirse.»

Una visión terrorífica

Rafael Dieste comenzó a escribir muy avanzada la Segunda Guerra Mundial, con la concreta finalidad de aclarar su propia cabeza. En el relato de *La isla* nos ofrece una visión terrorífica. Así describe la situación en que se encuentra su personaje: «Un espanto que jamás había sentido ni en la tierra ni en el cielo donde creía estar, hacía rígido, como de hielo y cuarzo, todo su cuerpo desde los pies a la cabeza. Se sentía totalmente burlado y sin amparo. Miró alrededor y estaba en un páramo terrible y su torre era una torre ruinosa

con nidos de aves carniceras de viejo cuello espeluznante. Y las aves carniceras parecían también burlarse de él. Y deseó ser carroña para ser devorado por las aves carniceras. Deseó desaparecer, huir del espacio, pues todo él para sí era vergonzoso. Por fin rompió a llorar.»

Pero a pesar de los pesares, Dieste siempre quiere salvar algo, su visión nunca acaba de ser del todo desesperanzada. Por eso en su isla habla de infierno, pero también de gloria y de purgatorio; espacio y tiempo de purificación. «Infierno —puntualiza con profundidad y sentimiento—, lugar donde todo se instrumentaliza. Gloria, lugar donde todo instrumento se transparenta como parte musical del fin. Purgatorio, lugar donde se queda uno indefenso, inerme, sin ninguna clase de instrumentos. La purificación consiste en llegar hasta el fin de ese proceso.»

Tampoco olvida el autor de la isla mencionar la eternidad. El protagonista, en medio de la soledad y el abandono del camino, escucha la voz del Mentor: «Convéncete, hombre. Estás, estamos, por suerte, realmente muertos. Y mira, ésta es la misma comarca celeste a que has llegado. Allá está el pazo de mármol, allá las castañedas y los pinares. No se aprende de un día para otro a vivir en la Eternidad. Son pruebas que hay que pasar»...

Pensar, reflexionar, ordenar su cabeza, es una necesidad constante en Rafael Dieste, de ahí su «Discurso a los kantianos» con el que da comienzo «Tablas de un naufragio». «¿No recordáis —pregunta a los kantianos— cuánto preocupan a Kant ciertos problemas sobre la izquierda y la derecha, o sea sobre los casos de “no identidad” de lo simétrico?»

El autor se explaya entonces al explicar cómo la naturaleza humana está orientada. «Los seres inmóviles o arraigados —dice— tienen orientación astronómica, crecen como al dictado de la gravitación y de la luz; y con sus días de nacer y morir, las flores y los frutos pintan en nuestra tierra el más entusiasta calendario. Y los seres errantes, los animales, tienen (tenemos) izquierda y derecha. Esto es indispensable para no perderse.» Y añade: «Quien se quedase de pronto sin ese “hábito nativo” no podría orientarse. Imaginad su angustia, su estupor»...

Un deseo apasionante de Dieste es que se perfeccione la manera natural de perder y encontrar de nuevo el mundo por vía reflexiva. «La posibilidad de introspección —dice— y de experiencia interna es tema de la reflexión kantiana, y llevada esa reflexión más adelante lleva también a descubrir la propia realidad después de perderla, o sea a reconocerse libre después de perderse como “experimentable”.»

Con frecuencia se pregunta Dieste acerca de, ¿qué es el hombre?, y se responde unas veces con intriga, otras con ingenio o con ternura: «¿Pues qué es el hombre, sino el más disparatado de los pájaros? Gracias a eso resiste relativamente bien, sin muchos celos, la privación de alas.» Y poniendo alas a su imaginación escribe: «La única superación consistiría en nacer hombre sin pasar por niño; en no nacer de madre, sino por encarnación directa (como “aparecido”, como fantasma o ánima en pena, nostálgica del mundo); en no estar ligado y dividido por la atracción y la distancia del amor (no ser hombre ni mujer, pero tampoco andrógino, sino “monántropo”).» Algo fundamentalmente importante en Rafael Dieste es que ama mucho al ser humano, a sus semejantes; con sus grandezas, con sus miserias.

La agonía de Bergamín

José Bergamín, abogado de profesión, ensayista, poeta y autor de aforismos y destacado miembro de la generación del 27, es el segundo escritor que, con su obra *El pozo de la angustia,* aparece en la colección «Memoria rota».

Nacido en Madrid en 1895 y muerto en 1983 a los 87 años de edad, Bergamín cuenta con una larga y fecunda historia intelectual. En 1921 aparecen sus primeros escritos en «Litoral» y en la revista «Indice», dirigida por Juan Ramón Jiménez. Su auténtico despegue intelectual comienza ya a verse claro en los años de la II Republica, con la fundación de la revista «Cruz y Raya», que dirigió hasta su desaparición en 1936.

Finalizada la guerra civil española, Bergamín inició un largo exilio (primero México y finalmente París, donde llegó a tener una estrecha amistad con André Malraux, entonces ministro de Cultura). En 1958 regresó a España, pero de nuevo tuvo que exilarse por segunda vez, fijando entonces su residencia en la capital de Francia. En los comienzos de los años setenta inició diversas estancias en Madrid, hasta que en las elecciones de 1979 se presentó como candidato al Senado por la coalición de Izquierda Republicana. En 1982 fijó su residencia en San Sebastián, y allí colaboró en el periódico «Egin» y en la revista «Punto y Hora» hasta su muerte, en agosto de 1983.

El pozo de la angustia se publicó por primera vez en México en 1941, y cuarenta y cuatro años después ve la luz en España (hubo una edición anterior, pero su difusión fue prohibida por la censura).

Esta obra de Bergamín, no sin razón, ha sido comparada con *La agonía del cristianismo,* de Unamuno, por su alto grado de desgarro metafísico. En sus páginas queda claramente reflejado lo más hondo y puro del pensamiento de su autor, que pone coraje y violencia al hablar de la lucha por la justicia humana y divina. Cristianismo íntimo y marxismo revolucionario son las dos pasiones dominantes del autor de *El pozo de la angustia.* En cuanto a la esperanza de salvación individual, José Bergamín afirma que ésta se encuentra en la lucha y compromiso por la transformación del mundo. Cristianismo y marxismo fueron sus pilares.

Un aire «notarial»

A finales de 1984, Manuel Andújar decía de su novela *Cristal herido,* escrita en 1945: «Al cabo de la escalofriante cifra de cuarenta años, me importa afirmar que esta novela significa, de modo harto singular, un acto literario y al propio tiempo, a su aire, "notarial". "Doy fe" de una juventud y de una circunstancia irrepetible, y no obstante decisivas, pues incluso el trágico final entraña una ejemplaridad. Intenta ser, por tanto, el testimonio al que la ficción se subordina, pero sin desvirtuarse en el propósito artístico.»

Cristal herido, tercer título de la colección «Memoria rota», es la crónica novelada de la ilusión, desventuras y aciago final de una juventud española que quería contribuir a la instauración y defensa de la Segunda República. De esta novela escribía su prologuista, José Ramón Arana en 1945: «Esa gloria y ese color de España, de las Españas, será en él, ya para siempre, el "motivo" más entrañable y profundo. De ahí su acento áspero, convulsio-



Manuel Andújar.

nado y amargo, pero recio y dulce, lleno de sueño y de esperanza. De ahí la verdad de sangre, el olor a tierra, el crujido de cuanto se abrasa en amor y en odio, a lo largo de estas páginas, de este cristal, de esta vena herida y malherida palpitando al aire transido de nostalgia.» Cuarenta años más tarde, Manuel Andújar escribe con motivo de la reciente edición española: ¡Si al menos sirvieran, en la versión aquí propuesta y en otras, de instructiva memoria, de acicate renovador, de causa limpiamente integradora!»

Andújar sitúa el comienzo de su libro en agosto de 1932, coincidiendo con la fecha que él llega, procedente de su tierra andaluza, a estudiar a Madrid. En seguida habla el autor de la República que «iba dando tumbos, haciendo agua». «Sus enemigos —añade— actuaban a plena luz, en tanto que sus partidarios tenían que vendarse la desilusión por la obra no realizada de cada día.»

Cristal herido quiere ser la novela de la República, desde el fallido golpe del general Sanjurjo hasta el estallido bélico de 1936. Novela de un decepcionado de la República que pone en boca de uno de sus personajes: «¡Cómo me río de aquella ingenuidad, ruidosa y milagrera, del catorce de abril! Se nos antojaba, entonces, que disponíamos de una palanca todopoderosa para cambiar con suavidad de bálsamo la suerte de España.»

Andújar vio ir a pique sus esperanzas el día que las derechas ganaron las elecciones: «Las derechas han triunfado —comenta en su libro—, en parte por la estrenada ley electoral y adyacentes zarandajas. Las magras consecuciones de la República están al pairo y, una vez más, en el curso de un siglo, se malogra la revolución democrática, decapitada antes de nacer.»

Al referirse a los comienzos de 1934, el panorama que el autor nos ofrece es estremecedor: «Un vasto rumor de huelgas y balas, una árida tolvanera de odio, la desesperación que se exhalaba de los campos, la rabia que predominaba en fábricas y talleres, en los tajos y en las minas. Y volvíamos a meditar en la honda desilusión que sufríamos.»

Una triste historia

El protagonista del libro que comentamos tiene mucho de autobiográfico. Es la historia del ser que sufre la desilusión y la decepción, y al mismo tiempo, lucha por no caer en el abandono y en la apatía total. «Le repugna como nunca volver a sus cuatro paredes —escribe Andújar—, ni chispa de humor tiene para ir al partido. En ambos predominan bullicio y convencionalismo. También le desagradan los ritos de los noctámbulos. Se dedica a rehuir los cafés concurridos y entra de mal talante en los bares módicos para tomar un bocadillo, beber una cerveza, "hacer tiempo".»

«"Hacer tiempo" —dice entonces— es nuestra misión constante, activa. Significa preparar lo que de nosotros debe subsistir: la entrevista, el acento, el individualísimo dolor. "Hacer tiempo" es no compadecer el tiempo. Que los días sean creación directa y espontánea, algo que de nosotros mismos nazca, con un signo y clave propios, con verdad y sentimiento reversibles. No ese conformismo torpe, no el tolerar que la edad en fermentación nos rastrille.» Un interrogante late siempre en las cuatrocientas páginas de la novela: «España, en la ilusión fallida de la República, ¿iba a perecer?» La desconfianza es nota dominante, que se agudiza a medida que se avanza en la lectura: «Te envío ésta —escribe un joven re-

publicano— con un conocido porque no me fío ni un pelo de la discreción oficial y creo menos aún en la inviolabilidad de la correspondencia, que nuestra inmarcesible Constitución nos garantiza, como todo, de boquilla. Pudiera suceder que estas líneas, sin otro valor que el de pretender tasladarte unas impresiones, ascendieran, bajo las antiparras de un polizonte hasta transmutarse en una terrorífica clave de conspiración.»

Los jóvenes personajes de la novela de Andújar manifiestan la necesidad de cortar por lo sano: «De don Niceto a don José María, de los blasquistas al vate Pemán, que plausiblemente derivaríase de pelmazo, se extiende una seráfica afinidad. Y habrá que cortarla por lo sano, si no queremos amanecer con un gorro frigio que condense báculo, tricornio y chanchullo.»

Cristal herido es una triste historia, contada con gancho y buen ritmo, por alguien que, sin lugar a dudas, la vivió y la sufrió.

Manuel Andújar, nacido en La Carolina (Jaén) en 1913, vivió en Madrid el período inicial de la Segunda República y como funcionario administrativo residió, después, desde fines de 1935, en Barcelona.

Finalizada la guerra civil española, y después de estar internado algún tiempo en el campo de concentración de Saint Cyprien, marcha a México. Allí reside hasta 1967, y en esos años escribe y lleva la promoción del Fondo de Cultura Económica. De nuevo en España, pasó a desempeñar igual tarea en Alianza Editorial. Desde que se jubiló en 1979, reside en San Lorenzo de El Escorial, donde continúa sus actividades literarias y culturales.

El mar de fondo que se deja notar en la obra literaria de Manuel Andújar es la preocupación por los avatares de España en el presente siglo, sobre todo, los antecedentes significativos de la guerra civil, y la misma guerra civil y sus secuelas: sociales, morales, y psicológicas.—ISABEL DE ARMAS. *Juan Bravo, 32. 28006 MADRID.*

Libros hispanoamericanos

Panorama de la literatura nicaragüense[1]

Jorge Eduardo Arellano, nacido en 1946, acometió en 1966 la importante misión de redactar la primera historia de la literatura nicaragüense, guiado por la convicción de que Nicaragua, que presenta un fenómeno literario rico, dinámico e interesante, necesitaba un texto que lo estudiase. Antes se habían escrito, según reconoce el autor de este libro, varios ensayos dispersos sobre el tema, pero «todos breves y superficiales; por lo tanto —apostilla— la necesidad de intentar algo serio y distinto era impostergable».

[1] JORGE EDUARDO ARELLANO. Edit. Nueva Nicaragua. Managua.

Nació así este estudio literario, que va por su cuarta edición, revisada y aumentada. Arellano se ocupa brevemente en 188 páginas de todos los escritores nicaragüenses, desde los autores de la Colonia hasta los de las últimas décadas. Entre aquellos primitivos escritores de Nueva Segovia, reseña el primer libro publicado en el país en 1676, por el franciscano Fernando Espino, titulado *Relación verdadera de la reducción de los indios infieles de la provincia de Taguzgalpa.*

Tras la reseña de diversos libros de sacerdotes españoles, pasa Arellano a analizar la «generación de la independencia», con nombres como Huerta y Caso, Francisco Ayerdi, primer rector de la Universidad; Quiñones Sunsín, el primer nicaragüense que publicó (1826) un libro de verbos «imitando las formas neoclásicas españolas en boga desde el siglo XVIII»...

Soslaya intencionadamente Arellano el estudio de la obra de Rubén Darío, pero nos habla de sus coetáneos, como Dolores García Robledo, Felipe Ibarra, maestro de primeras letras de Darío; Manuel Maldonado y otros.

Nos conduce así Arellano por la historia de la literatura nicaragüense hasta llegar a los «Movimientos de vanguardia», la «Generación del 40» y las últimas décadas. En la «Generación del 40» enmarca el autor a Ernesto Cardenal, actual ministro de Cultura en Nicaragua, y sin duda el más trascendente de los poetas nacionales, creador de un nuevo lenguaje poético.

En esta breve glosa del libro nos detendremos, por considerarla, en las que brillan figuras literarias de valía como, aparte de los ya citados, José Coronel Urtecho, iniciador del llamado «movimiento de vanguardia», y sus coetáneos Joaquín Zavala, Octavio Rocha, Pablo Antonio Cuadra. Luis Downing y Joaquín Pasos, quienes intentaron practicar, según propia confesión, «una literatura autóctona, de sabor nicaragüense».

En torno a la revista *Semana,* primero y después en *Criterio,* estos poetas vanguardistas darían a conocer sus obras más destacadas, así como sus opiniones, polémicas e inquietudes. Los jóvenes intelectuales nicaragüenses se plantean, por ejemplo, preguntas tales como: «¿Cuáles son las ideas que predominarán en el porvenir?» «¿Qué es lo aprovechable de nuestro pasado antes y después de la independencia?».

Como todo movimiento de vanguardia aquellos nicaragüenses se afanaban en la búsqueda de un orden literario nuevo. Y así nació la «Anti-Academia de la Lengua», en oposición a la «Real Academia». Los vanguardistas anuncian entonces la ruptura con «la mal llamada literatura nacional» y el nacimiento de una literatura vernácula «verdaderamente libre, personal y juvenil», que acabe con el espíritu «formalista y estéril representado por la Academia de la Lengua».

Pretenden también los jóvenes vanguardistas llevar a cabo un renacimiento artístico que abarque todas las manifestaciones del arte. La «Anti-Academia» tuvo también su tribuna en el diario granadino *El Correo,* donde los vanguardistas nicaragüenses dieron a conocer a Manuel Altolaguirre, José Bergamín, Pedro Salinas, Antonio Espina, Ramón Gómez de la Serna, Domenchina, Lorca, Alberti, Guillén y otros poetas y escritores españoles.

Este «movimiento de vanguardia» fue decisivo para la literatura nicaragüense, tanto que su significado actual se basa en la labor de aquellos primeros poetas «rebeldes», encabezados por José Coronel Urtecho y Pablo Antonio Cuadra. El «movimiento» surgió, entre otras cosas, para valorar al escritor nicaragüense y reconocer la importancia de su misión.

El «movimiento» tuvo tres proyecciones importantes: la literaria, la historiográfica y la folklorista. En la literatura prefiriendo la lírica, abordó también en ensayo, la narrativa y la crítica. Pero sobre todo en poesía supuso la renovación más importante después de Rubén Darío.

En su proyección historiográfica el «movimiento» fue el primer grupo literario en plantearse en Nicaragua la necesidad de una revisión de la historia del país, sobre todo la de su época colonial. Y así se hizo por medio de la pluma de Coronel Urtecho, Luis Alberto Cabrales y Pablo Antonio Cuadra.

Y en su proyección folklorista el grupo tuvo el gran mérito de iniciar las primeras investigaciones formales sobre el folklore nicaragüense, con lo cual se llegó a conocer mejor la verdadera identidad nicaragüense y se penetró más hondamente en su realidad. En resumen, y como dice el autor, el «movimiento de vanguardia» dio un paso en firme en el desarrollo de la nacionalidad nicaragüense.

Terminamos esta breve reseña del libro de Arellano con un recuerdo al gran poeta vivo de Nicaragua, traducido a quince idiomas y con casi un centenar de ediciones de sus obras. Nos referimos, naturalmente, a Ernesto Cardenal, creador de un nuevo lenguaje poético. Como dice el autor, nadie supera a Cardenal en su calidad de renovador de la esencia misma de la poesía al enriquecer con nuevos objetos, darle un «valor de uso» y transformarla en crónica de nuestro tiempo asimilando técnicas de origen norteamericano o tomadas de Ezra Pound. A ellas, como la acumulación y el «collage», el corte y la síntesis, el polisíndeton y la superposición de imágenes, recurre, añade Arellano, basado en un denominador común: la representación del objeto —fijo o en movimiento— ante la imaginación visual.

«Narrativa boliviana del siglo XX» [2]

José Ortega nació en la Granada española en 1933. Su libro, si bien no muy extenso, sólo 123 páginas, viene a llenar el vacío de una crítica seria y consciente sobre la literatura boliviana, ausencia que, según se dice en el prólogo del libro, ha provocado la desinformación y el desconocimiento de la importancia de los escritores bolivianos de hoy, como Jaime Sanz, poeta y novelista; César Verdúguez, cuentista de la llamada literatura comprometida, en la que la obra sirve esencialmente de exposición y denuncia de unas condiciones económico-sociales que perpetúan la miseria física y moral del pueblo boliviano; Raúl Teixidó, aún en su segunda novela; José Camarlinghi, Fernando Medina, Adolfo Cáceres Romero, Renato Prada, que plantea en sus escritos problemas pertenecientes a la metafísica de la existencia y, en particular, a la angustia de la condición humana ante el vacío que el hombre no sabe o no puede llenar.

Este libro, no por breve escaso de mérito, viene, como decimos líneas arriba, a llenar el vacío en el conocimiento de obras y autores de la Bolivia de hoy.

Aparte de hacer breves introducciones críticas de las obras más destacadas de los escritores mencionados, Ortega dedica una parte del libro a glosar la importancia de la minería

[2] JOSÉ ORTEGA. Edit. «Los amigos del libro». La Paz-Cochabamba.

boliviana en la literatura, tema que consideramos por demás atractivo, pues este país andino creemos vive bajo tres palpitantes y enervantes constantes: su inestabilidad política, su mediterraneidad y su minería, todo ese mundo de asalariados de hambre, de terratenientes ambiciosos, de sindicatos, a veces belicosos a veces domeñados, de mineros, en fin —la gran masa boliviana— que sufre y generalmente calla. «A cuatro o cinco mil metros de altura, donde no crece ni la paja brava, está el campamento minero —escribe Sergio Almaraz en un rápido apunte sobre el hombre de la mina—. De este vientre mineralizado, el agua mana envenenada. En los socavones el goteo constante de un líquido amarillento y maloliente se le extrae y limpia, pero la tierra se ensucia. La riqueza se troca miseria. Y allí, en ese frío, buscando protección en el regazo de la montaña, donde ni la cizaña se atreve, están los mineros».

El relato de tema minero aparece en Bolivia tarde, ya entrado el siglo XX. Uno de sus cultivadores fue Jaime Mendoza, quien en su novela *En las tierras de Potosí* (1911) recoge su experiencia como médico en los centros mineros de Uncía y Llallagua. Pero Mendoza, pese a su realismo (Rubén Darío le llamó «el Gorki boliviano» elude el conflicto directo entre el minero y su trabajo. Muy posteriormente Ramírez Velarde, en su novela *Socavones de angustia* (1953) escribe ya un conmovedor relato sobre las precarias condiciones de trabajo del minero y la problemática que supone el campesino convertido en proletario de la mina. Entre medias de estas dos obras, *Metal de diablo* 1946, de Augusto Céspedes, relata la biografía del legendario Patiño, el «rey del estaño». En *Los eternos vagabundos* (1939) Roberto Leytón denuncia las condiciones infrahumanas del trabajo minero. Son muchos los escritores bolivianos que desde aquel primer relato de Mendoza han seguido el tema minero, destacando en amargos relatos las injusticias cometidas a lo largo de los años con éste sufrido trabajador, aún irredento. Como dice José Ortega, tratar el tema minero es adoptar una postura, una actitud ante este sector social.

«Pasado en limpio» [3]

Rubén Loza, escritor elogiado por Borges, se revela en ésta, su última obra como un consumado cuentista, dominador del género y del estilo y de toda la larga serie de cualidades imprescindibles de este «género menor». Lástima que Loza no emprenda tareas literarias más amplias, como la novela, porque a través de sus cuentos se adivina en él al novelista.

«Ahora, los gay» [4]

Tras el oscurantismo de los años de la dictadura, vuelven a publicarse en Argentina libros sobre temas prohibidos. Uno de ellos es éste de Alejandro Jockl sobre la situación social de los homosexuales en su país, adentrándose también en temas como la sexualidad ho-

[3] RUBÉN LOZA AGUERREBERE. Ediciones de la Plaza. Montevideo.

[4] ALEJANDRO JOCKL. Ediciones de la Pluma. Buenos Aires.

mosexual, la relación entre homosexual y feminismo, y otros. No se toca, sin embargo, a lo largo de las 120 páginas del texto, la homosexualidad femenina, soterrada en todos los países, más aún que la masculina, pero, según algunos estudios, más numerosa y experimentada. Realmente *Ahora, los gay* no es propiamente un estudio sobre la homosexualidad masculina, sino la contestación a una serie de preguntas sobre los homosexuales que un periodista, Sergio Sinay, le hace a otro periodista, homosexual, como él mismo reconoce, el autor del libro, Alejandro Jockl. Si habría que destacar algún mérito de este breve texto podría ser el de darnos a conocer, en parte solamente, la actual situación de los homosexuales argentinos.

«Los astros esperan» [5]

Ludovico Silva, filósofo y poeta venezolano, dedica su última obra a la glosa y estudio de uno de los últimos poemas del también venezolano Juan Liscano, el titulado *Myesis,* una de las composiciones «para mi gusto —dice Silva— más profundas que se han escrito en Venezuela y en el resto de los países de habla castellana».

Myesis significa en griego iniciación en los misterios y se refiere a los Misterios Eleusinos que se practicaron anualmente en Grecia, cada mes de septiembre, durante casi dos mil años, cuando los antiguos helenos acudían en peregrinación a la ciudad de Eleusis para allí ingerir una poción de fórmula secreta que producía efectos mágicos y alucinógenos.

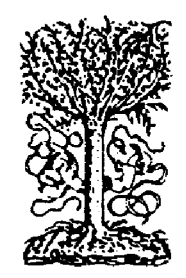
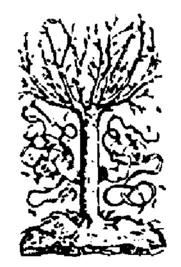
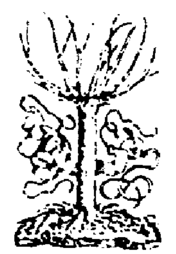
Es un libro escrito con amor y admiración hacia Liscano, poeta de lo erótico y de lo místico, unas veces abierto a todos en sus versos y otras, como es el caso de *Myesis,* hermético, pero no porque sea complicada la intepretación del poema —fácil tampoco es—, sino porque está ligado a las doctrinas herméticas, a la Cábala y al ocultismo.

La importancia de este libro de Silva, a nuestro juicio, es la de destacar sin ambages como juicio crítico que *Myesis* es el mejor poema de Juan Liscano y que con él, el vate venezolano se «ha convertido en uno de los primeros poetas actuales de habla hispana», según Silva. *Myesis,* en efecto (el libro lo reproduce íntegramente) es un gran poema «hermético», pero con un hermetismo basado en los orígenes de la «Tabula Smaragdina», de Hermes Trismegistro, y con raíces en San Juan de la Cruz y Mallarmé. Este sostenía la teoría poética de que la oscuridad es un elemento imprescindible en un poema. Pero no se refería tanto Mallarmé, al decir de Ludovico Silva, a la oscuridad sintáctica como al «hermetismo». Por ello considera que el poema de Liscano es, en el estricto sentido del término, un poema «hermético», no tanto porque sea complicada su interpretación, sino porque está ligado a las doctrinas herméticas, así como a la magia, elementos que en este caso se canalizan a través de los misterios elusinos.

Myesis es un poema poco gratificante para el no iniciado en el arte poético y que exige para su comprensión una gran cultura. Como dice también su glosador es un poema homérico, repleto de símbolos esotéricos y escrito con una gran economía metafórica, en un lenguaje que se aproxima a las sentencias, con lo que Juan Liscano enlaza también con la vieja tradición española (Baltasar, Gracián, etc.). En resumen, un gran poema de un gran poeta.—*MILLÁN CLEMENTE DE DIEGO.*

---

[5] LUDOVICO SILVA. Alfil Ediciones. Caracas.

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

Las páginas de ARBOR están abiertas para tender un puente entre "las dos culturas", para propiciar la comunicación entre las ciencias y las humanidades, y en especial para promover el estudio, la reflexión, el debate y la crítica en torno a la ciencia y la técnica, a sus dimensiones sociales, culturales, educativas, políticas, históricas y filosóficas.

Redacción:
Serrano, 127 - 28006 Madrid
Telf. (91) 261 66 51

Suscripciones:
Servicio de Publicaciones del CSIC.
Vitruvio, 8 - 28006 Madrid
Telf. (91) 261 28 33

Arbor

ciencia pensamiento y cultura



INSULA

Fundada por ENRIQUE CANITO
Director: JOSE LUIS CANO
Secretario: ANTONIO NUÑEZ
Redacción: CARLOS ALVAREZ-UDE

Número 463 **Junio 1985**

ROSALIA DE CASTRO (1837-1885)

Artículos de DOMINGO GARCÍA-SABELL, ARCADIO LÓPEZ-CASANOVA, CLAUDE POULLAIN, DARÍO VILLANUEVA, DIONISIO GAMALLO FIERROS y CLAUDIO RODRÍGUEZ FER.

Además, artículos de EMILIO MIRÓ, DOMINGO PÉREZ MINIK, JOSÉ LUIS CANO, ROBERT PAGEARD, LUIS ANTONIO DE VILLENA, JULIÁN GÁLLEGO, CATHERINE M. REIFF y ANTONIO DOMÍNGUEZ REY.

Poemas de JUAN GROCH y JAVIER LOSTALE.

Cuento de PABLO GIL CASADO.

Ilustraciones de RICARDO ZAMORANO.

Notas de lectura de DIONISIO CAÑAS, ANTONIO CASTRO, JOSÉ OLIVIO JIMÉNEZ, LUIS SUÑEN y SANTOS SANZ VILLANUEVA.

Un volumen de 20 págs., 435 × 315 mm., 295 ptas.

Números 464-465 **Julio-Agosto 1985**

DIEZ AÑOS DE NOVELA EN ESPAÑA (1976-1985)

Artículos de RAFAEL CONTE, GONZALO SOBEJANO, JOSÉ MARÍA MARTÍNEZ CACHERO, JUAN TEBAR, LUIS SUÑEN, IGNACIO SOLDEVILA-DURANTE, SANTOS SANZ VILLANUEVA, GERMÁN GULLÓN, SANTOS ALONSO, ALEJANDRO GÁNDARA y GREGORIO MORALES VILLENA.

Entrevistas a JOSÉ MARÍA GUELBENZU y JOSÉ MARÍA MERINO, por JAVIER GOÑI.

Narraciones de JUAN JOSÉ MILLAS, GREGORIO MORALES VILLENA y JOSÉ MARÍA MERINO.

Encuesta a editores, críticos y autores.

Además, artículos de JOSÉ LUIS CANO, EMILIO MIRÓ, LUIS SUÑEN, DOMINGO PÉREZ MINIK, JULIÁN GÁLLEGO, ALICIA RAMOS, SULTANA WHANÓN, DIONISIO GAMALLO FIERROS, ANTONIO CASTRO, ALBERTO FERNÁNDEZ TORRES, ANDRÉS SORIA y JAVIER ARNALDO.

Poemas de ALVARO VALVERDE y ANGEL CRESPO.

Ilustraciones de RICARDO ZAMORANO.

Notas de lectura de ANNE POYLO, ANGEL L. PRIETO DE PAULA, JOSÉ MARÍA BALCELLS, LUIS ALBERTO DE CUENCA y JULIO LÓPEZ.

Un volumen de 32 págs., 435 × 315 mm., 600 ptas.

Precio de suscripción:

	ESPAÑA	EXTRANJERO
Año	2.950 ptas.	3.850 ptas. (29,50 $ USA)
Semestre	1.775 ptas	2.300 ptas. (18 $ USA)
Número corriente	295 ptas.	385 ptas. (2,95 $ USA)
Año atrasado	3.700 ptas.	4.650 ptas. (35,75 $ USA)
Número atrasado	350 ptas.	465 ptas. (3,60 $ USA)

Redacción y Administración:
Carretera de Irún, Km. 12,200
Teléfs. (91) 445 47 08 (Redacción) y 445 47 16 (Administración)
28010 MADRID

CERVANTES Y LA LIBERTAD

LUIS ROSALES

Agotada hace tiempo la primera edición de esta obra, que data de 1960, se ofrece ahora la segunda, corregida por su autor. Desde el prólogo, de don Ramón Menéndez Pidal, se advierte la importancia que tiene la presente contribución a la extensa bibliografía cervantina, por la novedad de los enfoques críticos, la temática existencial que propone y el hecho de que su autor, además de consagrado ensayista, sea, quizás antes que otra cosa, un poeta.

El libro es la primera parte de una mayor consideración de la obra de Cervantes, y acota, en general, el dominio de «la libertad soñada».

En el tomo inicial, aborda Rosales la temática pormenorizada de la independencia como forma de la libertad, la evasión en tanto espíritu de la libertad, las relaciones entre el sueño y la vigilia y la figura de Dulcinea. Ello le permite discurrir acerca de problemas filosóficos como la historia, la alteridad, el amor, la vocación, la aventura, la esperanza y el heroísmo.

El segundo volumen se interna en una teoría del personaje, el quijotismo y el quijanismo, los vínculos entre libertad y naturaleza, las relaciones entre texto y libertad, la vigencia y la validez de las ideas, para dar lugar a un excurso sobre la filosofía de José Ortega y Gasset, en tanto aborda la libertad como un proyecto vital.

Dos volúmenes, con un total de 1.200 páginas: 4.200 pesetas.

Pedidos:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
Avda. de los Reyes Católicos, 4
28040 MADRID

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Número 421/423 - Julio/Septiembre de 1985

HOMENAJE A JUAN RULFO

Colaboran: Jorge Enrique ADOUM, Isabel de ARMAS, Arturo AZUELA, María Luisa BASTOS, Liliana BEFUMO BOSCHI, Rosemarie BOLLINGER, Julio CALVIÑO IGLESIAS, Roberto CANTU, Manuel DURAN, Eduardo GALEANO, José Manuel GARCIA REY, José Carlos GONZALEZ BOIXO, Hugo GUTIERREZ VEGA, Amalia INIESTA, Elvira Dolores MAISON, Miguel MANRIQUE, Sabas MARTIN, Blas MATAMORO, Sonia MATTALIA, Enriqueta MORILLAS, Mario MUÑOZ, Juan Carlos ONETTI, José ORTEGA, Luis ORTEGA GALINDO, Miriana POLIC, Juan Octavio PRENZ, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, Augusto ROA BASTOS, Pilar RODRIGUEZ ALONSO, Julio RODRIGUEZ LUIS, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Gonzalo ROJAS, William ROWE, Amancio SABUGO ABRIL, Francisco Javier SATUE, Pablo SOROZABAL SERRANO, Eduardo TIJERAS y Benito VARELA JACOME.

Un volumen de 536 páginas
P.V.P.: 1.000 pesetas.

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Próximamente: Antonio BENITEZ ROJO: Para una reinterpretación de la cultura caribeña • Roberta L. SALPER: La economía del latifundio y el nacimiento de la literatura nacional en el Caribe • Jorge J. MONTELEONE: Baldomero FERNANDEZ MORENO, poeta caminante • Félix GRANDE: Homenaje a QUETZALCOATL • José Francisco YVARS: Tentativas sobre Walter BENJAMIN • Blas MATAMORO: Discurso interrumpido sobre Walter BENJAMIN • Clara JANES: Las primeras poetisas en lengua castellana.

Precio de este ejemplar: [illegible] pesetas